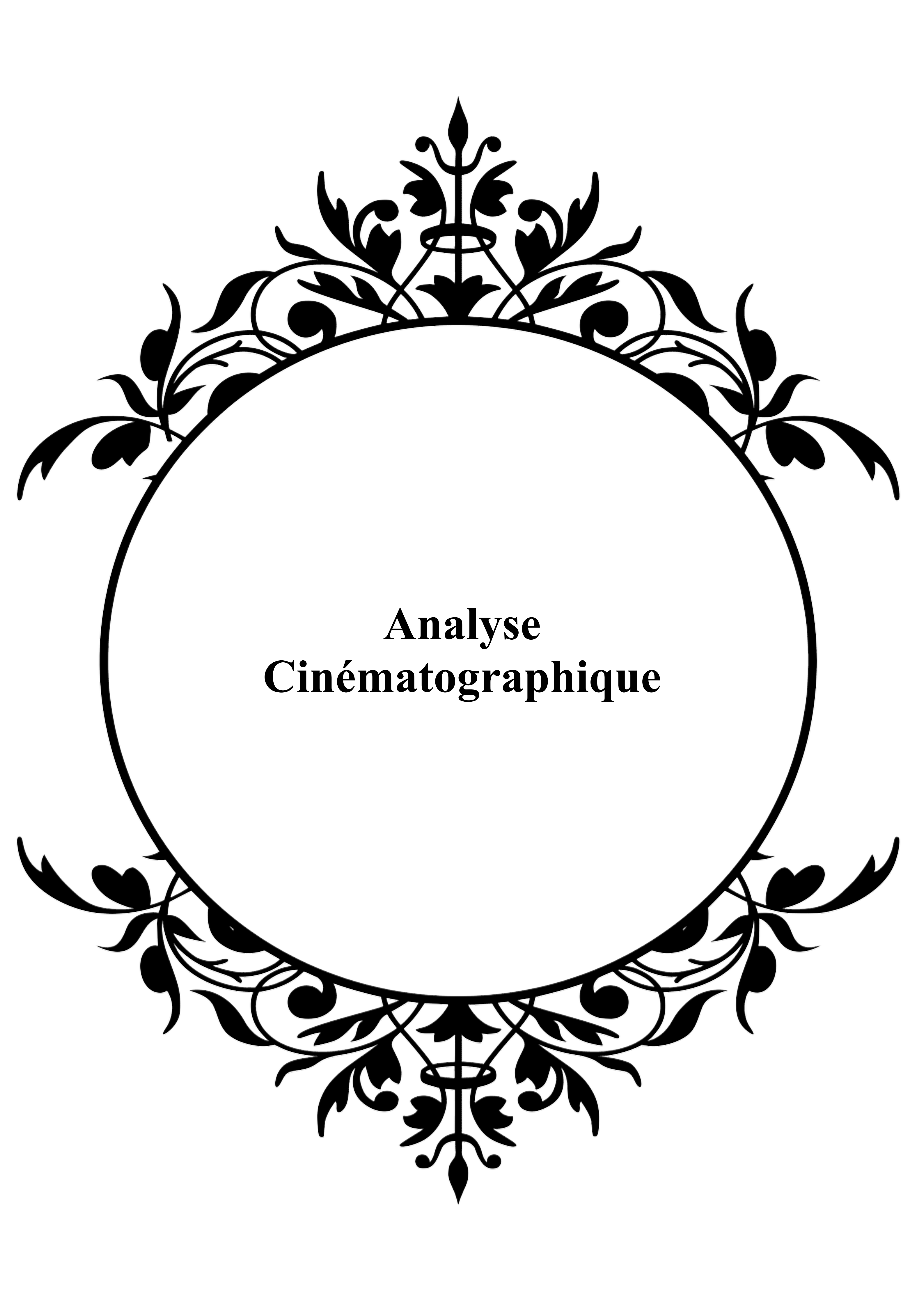


Analyse Cinématographique

Champ, Hors-champ et contrechamp

JURASSIC PARK

C'est le premier film de toute une série de film produit par Spielberg mais celui-ci est le seul réalisé par Spielberg également. C'est le moment où ils vont enfin voir pour la première fois les dinosaures. On attend minutes avant de voir les premiers dinosaures. On en parle et on fait languir. Il faut imaginer cela du point de vue des spectateurs de l'époque.

Avant de commencer, l'analyse, il faut se dire que l'on doit faire attention à l'image mais aussi au son. Il faut regarder quel image, comment et pour quel effet. Ce qui est interessant est de se mettre dans la peau du réalisateur et d'expliquer au autre le choix de tel ou tel point. Alain Bergala, didacticien du cinéma français, propose aux élèves de se mettre dans la peau du réalisateur car il doit justifier ces choix.



On fait un Travelling ce qui signifie qu'on « s'avance vers ». Le zoom est une sorte de travelling car on avance aussi mais la caméra n'avance pas. C'est l'optique qui bouge. Ça existe aussi au cinéma mais c'est un autre effet. Donc, on peut faire des zoom au cinéma. Ici, on parle d'un ***Travelling avant***. On s'avance vers les visages.
Il faut réfléchir à présent au pourquoi. Pourquoi faire un travelling avant? Ça permet de voir les visages et les expression mais ça crée aussi une intensité parce qu'on ne sait pas ce qu'ils voient. Ici, le procédé est qu'on ne nous montre pas. On nous fait attendre le ***contrechamp***. C'est ce qui est en face du champ.
Il y a ce qu'on voit, le ***champ***. On voit les personnages dans la voiture mais on ne voit pas ce qu'il y a en face et on nous fait patienter. Non seulement, on nous fait attendre et on nous frustre mais en plus, on s'avance dans l'autre sens. Le spectateur veut que la caméra se retourne mais celle-ci avance tout doucement vers les gens qui regardent. C'est peut-être ça qui crée l'intensité. C'est lent et nous, on est pressé de voir ce qu'il y a de l'autre côté. On avance lentement sur ces visages sans montrer et satisfaire le spectateur de ce contrechamp sur les dinosaures. On crée une attente.

La musique transmet également cette satisfaction. Pendant le travelling avant, il y a aussi la musique qui est en harmonie avec le mouvement. La musique est un mouvement, c'est pour ça que ça marche bien avec le cinéma. Ça marche très bien avec les mouvements de caméra.
En publicité, par exemple mais c'est aussi au cinéma, on s'organise pour que le mouvement de caméra épouse le même rythme que la musique. Pas toujours, on peut avoir une musique rapide avec des mouvements lents par exemple.

Ici, on va dans le même sens. On en rajoute une couche. Il y a la couche travelling avant et puis il y a la musique qui vient avec une intensité dramatique. Quand la musique démarre, on est gratifier d'un contrechamp qui était hors-champ jusque là.

Au cinéma, la mise en scène comprends non seulement le choix des plans mais aussi, comme au théâtre, le jeu des acteurs, les déplacement. Qu'est-ce qu'ils font?
Ils se lèvent puis ils enlèvent leurs lunettes de soleil pour mieux voir. Les personnages eux-même sont empêchés de voir. Des éléments les empêchent de bien voir: les lunettes de soleil, la voiture, l'habitacle. Ils ont besoin d'échapper à la voiture qui peut être un écran, un obstacle. Il y a aussi la direction du regard. Laura Dern, l'actrice, ne regarde même pas dans la bonne direction car elle regarde une feuille. Ils ont, comme nous des obstacle à la vue. L'obstacle du spectateur est qu'on a pas le contrechamp ici. Il est ici hors-champ.

Tout ce qui est en dehors du champ, on appelle ça le ***hors-champ***. Il existe 6 lieux pour le hors-champ. On a d'abord les quatre bords du cadre. On peut aussi avoir du hors-champ à l'intérieur du champ. Il y a quelque chose dans l'image qu'on ne voit parce que ce serait cacher par quelque chose dans l'image. Quelque chose qui serait cacher par un élément du décor, c'est du hors-champs dans le champ. Le sixième lieu est celui qui fait face au champ qu'on appelle le contrechamp si on retourne la caméra à 180°.

Quand il y a un élément d'un personnage qui est hors-cadre, on dit souvent qu'il est en ***amorce***. C'est souvent quand il est à l'avant-plan. Le personnage est alors en partie hors-champ. On peut aussi avoir une partie du personnage qui est hors-champ. Il y a plein d'effet au cinéma. Il y a aussi des effets de censure. Par exemple, quand un personnage se déshabille, on montre juste sa tête et pas tout son corps. Ça peut jouer pour cacher.

Le hors-champ peut être utiliser pour plein d'effet différent. Un plan ou un procédé n'a pas une et une seule signification. On peut y trouver plusieurs signification selon les films. Même au sein d'un même film, le hors-champ peut créer du suspens, une surprise, de l'angoisse ou susciter du désir ou encore provoquer le rire. Ça peut donc signifier beaucoup de choses. Parfois, on dit: « Le gros plan, c'est pour montrer les émotions » mais pas toujours. Il faut donc se méfier de ceux qui disent: « Ça, ça veut dire ça ». C'est vrai qu'on voit souvent que ce type de plan est utilisé mais ça devient cliché. Il faut justement nettoyer ces clichés. Il n'y a pas de dictionnaire avec les plans et leurs significations. Ceux qui font ça se trompent complètement. C'est au film et au réalisateur à susciter des émotions et à transmettre des intentions. Le spectateur a aussi un travail car il peut voir plein de choses. C'est pas forcément toujours quelque chose de très conscient de la part du réalisateur comme en littérature. Le spectateur peut aussi voir des choses que le réalisateur n'a pas vu.

Ici, on voie qu'il joue avec le spectateur. Le spectateur aime bien qu'on joue avec lui. On rentre dans un jeu (le pacte fictionnel) où le spectateur accepte d'y croire car on aime bien qu'on nous raconte des histoire.

Pourquoi commencer par ça?

Cet extrait illustre un principe général du cinéma qui le désir de voir. Pourquoi allez-vous au cinéma? Pourquoi regardez-vous des films?
Parce que nous sommes pousser par des pulsions, un désir qui est de voir des images et d'entendre. Ici, l'extrait illustre métaphoriquement ce qu'on fait au cinéma. On désire voir cette image qui manque. Ça vaut pour tout un film. Les films en général joue sur ce désir et il le suscite, l'alimente par différents procédés entre autre le procédé du hors-champ: « j*e ne vous montre pas ce que vous voulez voir* ».

On joue sur le désir de voir du spectateur. Les théoriciens du cinéma ont été chercher le terme dans la psychanalyse et appellent ça la ***pulsion scopique***. C'est le désir de voir qui nous fait aller au cinéma mais qui peut devenir une névrose et on devient un voyeur. On est tous un peu pris par cette pulsion. Christian Mess parle aussi de ***pulsion invoquante*** pour parler du désir d'entendre.

Ce qui va être interessant à voir dans les films c'est comment ce film joue avec le désir de voir du spectateur. La façon la plus forte de jouer avec ça, c'est de jouer avec le hors-champ. Comment entretenir le désir en montrant un peu ou en expliquant qu'on va montrer sans montrer. C'est le principe du dévoilement progressif en littérature. Toute narration est faite de ce désir de voir, d'apprendre et de savoir. Par exemple, si on raconte une blague à un auditoire en commençant par la fin, ça ne va pas faire rire grand monde. Il faut faire patienter et il faut amener des éléments pour que la chute soit là. C'est le principe de toute narration, il ne faut pas trop en dire.

Au cinéma, on cache autant qu'on ne montre en jouant sur les potentialités du cadre. Aujourd'hui, dans les jeux vidéos, il n'y a plus de hors-champ. Quand ça arrivera au cinéma, on aura plus un cadre mais on va trouver d'autres manière de cacher les choses. Pour l'instant, on a un cadre donc on peut cacher beaucoup de choses tout autour et du coup créer les effets. Si on est limité dans notre vision, tout ce qui est autour peut signifier danger. Un cadre, c'est sécurisant. Les films d'horreur jouent beaucoup là-dessus. On a un personnage encadrée. Le danger peut venir de partout. C'est plus stressant quand le danger vient du dessus ou du dessous. Sur les côtés, on est habitués parce que c'est nos points de repères. On a l'habitude de voir quelqu'un rentrer par la gauche ou droite et rarement du ciel. Les cinéastes de films fantastiques vont donc faire descendre le monstre. On a peur que le ciel

nous tombe sur la tête. Jean-Pierre Genet, réalisateur d'un des films Alien, explique que c'est beaucoup plus impressionnant de voir une main qui descend. Le dessous est aussi intéressant parce que ça veut dire que le sol se dérobe. Si le danger est dans la pièce, ça fait peur aussi.

Une manière d'entretenir cette pulsion scopique est d'installer dans le film des personnages qui observent. Un personnage spectateur est une part de nous-même à l'intérieur du film. On s'identifie beaucoup plus à personnage qui regarde puisque nous-même nous regardons. Ou même un personnage qui écoute. Si un personnage entend quelque chose, on va entendre l'oreille pour entendre aussi. On va aussi voir la question de la focalisation.

ALIEN

Dans la scène de la découverte des oeufs, on a une façon de créer du hors-champ à l'intérieur du champ: en jouant avec la lumière.

Ici, on est dans son regard. Il se penche, la caméra se penche. On est dans son point de vue physique. On peut éventuellement dire que c'est un point de vue subjectif. On est vraiment dans son regard du coup la bête nous saute au visage directement. Ici, on prend la place du personnage. C'est un procédé connu mais pas toujours utilisé. Il ne faut pas l'utiliser de trop car c'est le procédé le plus puissant qui existe pour qu'on s'identifie au personnage. C'est nous faire épouser son regard, être dans sa peau. La bête ne saute pas seulement à la tête du personnage, elle nous saute aussi au visage. On voit ça de face. Il y a un **raccord dans le mouvement**. Il se penche, on se penche. Il y a encore un petit jeu avec le champ/ contre-champ sur lui puis on voit ce qu'il voit face à nous. On s'en prend plein au visage et c'est pour ça qu'on veut se cacher. On joue aussi avec le halo de la lampe. Le hors-champ dans le champ est crée par ça. On le voyait pas, on le voit. Ce qui était hors-champ devient dans le champ.

Cependant, si on coupe la musique, ça ne fait rien du tout. La musique est très importante. Le son a une puissance incroyable au cinéma. La preuve est que, quand nous avons peur devant notre télévision, on diminue le son et on aura beaucoup moins peur. Alien est un film très travaillé au niveau sonore. Ici, la musique est mystérieuse, très légère et à peine audible. Comme si ce que l'on voit est à peine visible. Il y a une sorte d'harmonie entre cette petite musique qui se fait à peine entendre et le truc qui se fait à peine voir et tout va surgir.

Pour faire entendre le silence, il faut jouer sur les contrastes pour que ce soit bien choquant. Il faut installer un silence un peu tendu. Pour installer un silence, une des manières au cinéma est d'installer un petit son. Ici, c'est le petit son de déglutition de l'ouverture de l'oeuf.

Dans les films, quand un personnage reste alors que le spectateur voit clairement qu'il doit partir, c'est le principe qu'on voit le danger avant lui. Ici, c'est la curiosité scientifique qui parle.

Il y a comme une respiration. Ce truc est vivant et ça respire. C'est aussi impressionnant que l'image. Dans un film le raccord image est avant le raccord son. Tout ce qu'on voit est beaucoup plus fort avec le son.
D'où vient la respiration? Ça aussi c'est inquiétant, l'origine des sons. Ça peut simplement être le type qui respire dans sa combinaison mais ça peut aussi être la bête. C'est souvent ça dans Alien. Qui fait le bruit? Est-ce que c'est la bête ou c'est un chat ou autre chose?

SIGNES

C'est un autre film de Shyamalan qui parle de crop Circle (agroglyphe) avec Joaquim Phoenix et Mel Gibson. C'est un film qui joue vraiment sur l'attente. Tout le film, on attend de voir les extraterrestres. Pendant tout le film, on parle de trucs qui rodent et d'agroglyphes. Le champ de maïs sert de hors-champ. La première fois qu'il voit est assez interessante. Il voit à travers une vidéo prise lors de l'anniversaire d'un enfant. C'est vers la cinquante-septième minutes qu'on voit pour la première un morceau de l'alien. On ne nous montre pas le contre-champ tout de suite qui est la télévision. On a un personnage qui regarde et qui est empêché de voir. Il demande d'ailleurs aux enfants de la vidéo de bouger. C'est un film qui joue sur le fait qu'il n'en montre pas trop et qui fait languir pour attendre le moment pour cueillir le spectateur. La plupart des cinéastes installent des choses pour mieux surprendre toutes une série de choses plus ou moins subtilement.

Michael Haneke, cinéaste qui fait des gros drames, endort le spectateur pour mieux lui donner une claque à un moment donné. Dans les films d'Haneke, il y a toujours un moment où, comme dans Amour ou Fun Game, le drame nous saute à la figure. C'est une façon de préparer les choses mais on peut créer une émotion très positive comme de la joie.



KAAMELOT

On a regardé l'épisode « Le sixième sens ». Il y a beaucoup de jeu avec le champ et le contrechamp. La série est basé sur ce principe de conflit entre le roi Arthur et les chevaliers. Pour résumé la résumé, le roi Arthur est le seul à être sensé. Tout les autres sont des imbéciles à part Lancelot. C'est ça qui fait l'effet comique.

L'effet du champ/contrechamp est ici très bien exploité. On peut penser que c'est un montage classique de deux personnes, l'une en face de l'autre, qui se parle. Pour un dialogue, quand on est placé l'un en face de l'autre, il est logique qu'on face un champ/contrechamp. On pourrait aussi filmé le dialogue en mettant la caméra d'un coté pour voir les deux personnages de profil qui se parle dans le même plan. On peut soir utiliser deux plans avec un de face et on alterne champ/contrechamp. On pourrait aussi utiliser un seul plan avec un champ ou les trois sont face à face. Ce n'est pas pareil et ça a un sens. Si on utilise le champ/contrechamp, il y a une raison. Ce n'est pas juste pour voir les visages car il y a plusieurs raisons. Ici, c'est pour la confrontation. On a le type intelligent en face à face avec eux idiots. Le contrechamp peut être utilisé pour le conflit. C'est la figure du duel comme pour les cowboys (*Once upon a time in West*).Ils sont face à face car c'est une position de combat, de conflit. Ce n'est pas toujours le cas (deux amoureux face à face) mais c'est une des explications. Les amoureux seraient davantage montrés ensemble dans le cadre.

Une autre façon de montrer des personnage est de mettre un personnage en amorce. Là, les personnages dans le même cadre et ils sont un peu plus ensemble. C'est un peu plus gentil. Ils sont moins dans la confrontation car Arthur vient un peu vers eux. Même quand on a le contrechamp, on en voit un des deux en amorce et on voit Arthur en amorce. Comme dans Kaamelot, le but est toujours la confrontation de l'intelligents aux imbéciles, on a toujours le face à face.

Ils travaillaient avec deux caméras. Pour vraiment capter le dialogue, c'est plus facile si la lumière le permet. On utilise de plus en plus plusieurs caméras sur un tournage. Avant, on utilisait qu'une seule caméra. On faisait tout un dialogue dans un sens puis on changeait la caméra pour refaire le même dialogue avant de couper et on monter. Quand ce sont des petits sketch et qu'on ne doit pas changer, c'est compliqué de tourner avec plusieurs caméras en cachant les éclairages mais ici, ils l'ont fait pour capter ce naturel dans les conversations. Mais dans le plan avec l'amorce, il y a une intimité. Il fait un geste vers eux. Ils sont beaucoup moins dans le conflit. L'amorce peut aussi servir à montrer un tueur.



La série joue bien sur le contrechamp qu'on ne voie pas qu'on ne verra jamais. Chaque fois qu'ils sont face à un champ de bataille, on ne voit jamais le champ de bataille. Ça joue sur le comique du hors-champ qui est créé par les sons et les commentaires. On nous fait deviner le hors-champ à travers toutes sortes d'indice. On nous montre le hors-champ en creux. L'intérêt ici est que le hors-champ peut provoquer des effets comiques intéressant parce qu'on imagine ce qu'il peut se passer. On peut aussi avoir un effet dramatique avec cet effet.

FARGO (SÉRIE)

Ici, on imite un procédé utilisé dans les films d'animations américains en genre Tex Avery. On va suivre l'ascension de l'extérieur d'un personnage dans un immeuble en entendant qu'il va massacré tout le monde. C'est un effet généralement drôle. L'effet comique est de travailler sur ce qu'on entend alors qu'on a pas accès à l'image. C'est le hors-champ à l'intérieur du décor. C'est un excellent exemple du hors-champ dans le champ. Ici, c'est la façade du bâtiment. Bien sûr on a des indices comme les cris, la mitraillette ou les fenêtres qui se casse et on peut se retracer les événements.

TEX AVERY

On a ici un effet d'entrée et de sortie de champ. La plupart des films d'animations avec des effets rigolos comme un personnage qui continue à marcher dans le vide ou qui cours à toute vitesse et qui traverse trois pays. Tout ça a été inventé par Tex Avery et son équipe. Tex Avery s'adressait aux adolescents et adultes. Ils jouent beaucoup avec les procédés cinématographiques. Ici, on parle de l'effet de surprise créé par l'entrée et sortie de champ.

C'est de plus en plus dingue et, en plus, il y a des adresses au spectateur. Il y a des métalepses chez Tex Avery. Un personnage ne s'adressent jamais à un spectateur car ce n'est pas possible. Il prolonge les bords cadre car les deux bords sont le couloirs. Quand on rentre dans le champ, c'est qu'on passe d'un espace à un autre espace. Ici, on voit la transformation complètement folle. On a des effets comiques d'entrée de champ qui peuvent crée, comme au théâtre, des effets de surprise, d'angoisse,…



CAMÉRA CACHÉ DE FRANÇOIS DAMIENS

Il y a ici un effet de hors-champ sonore. Il se fait passer pour un masseur et puis il dit à la cliente qu'il doit aller au toilette. Ce qui est absurde, c'est le jeu sur le hors-champ car les bruits ne sont pas normaux ce qui peut être inquiétant.

CLOVERFIELD

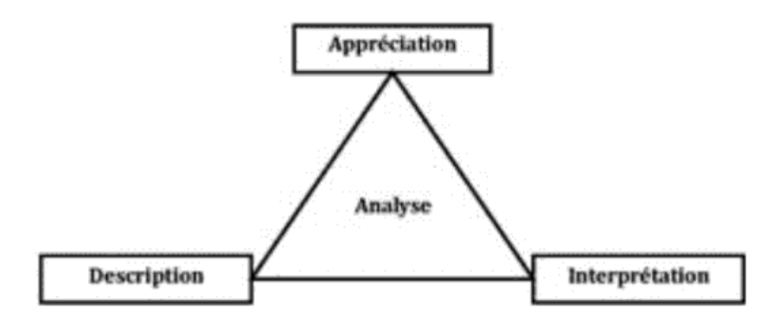
C'est un film fantastique créé avec une caméra diégétisé. La caméra est dans la scène. Ça peut être une caméra de surveillance ou une caméra amateur. A un moment donné, dans le film, un groupe de jeunes se retrouvent dans le métro. C'est l'endroit propices pour jouer sur le hors-champ parce qu'il fait très sombre dans le métro et leur caméra a une fonction infrarouge. On peut filmer et voir dans le noir. On va jouer dessus. Elle est portée par un des jeunes. On peut voir des traces de sang apparaissant sur la caméra. Ce qui est intéressant avec une caméra directement embarquée dans le film, c'est quoi peut créer toute sorte d'effet de hors-champ puisqu'on ne voit que ce que les jeunes filment. Si le caméraman tombe, la caméra tombe aussi et on ne voit rien jusqu'à ce que quelqu'un reprennent la caméra et partent avec. Le cadrage d'une caméra diégétisé permet beaucoup de hors-champ. C'est le même principe dans *The Blair Witch project*. Une caméra amateur permet beaucoup de hors-champ car c'est filmé n'importe comment. Le flou, le mauvais cadrages et les mouvements permettent de cacher.

Aujourd'hui, on a des habitudes de spectateur du cinéma, on connait ça par coeur. Au tout début du cinéma, les gens ne comprenaient pas. Ce n'était pas évident pour eux de comprendre que tel plan était ce que le personnage regardait. Luis Buñuel expliquait que, en Espagne, il y avait « ***El Explicador*** ». C'est celui qu'était à coté de l'écran pendant le film durant les années 1900 et qui expliquait ce qu'il se passait. Il y'a eu une évolution des langages qui évoluent encore aujourd'hui.

La question de l’analyse de film

Elle se trouve au centre de trois pôles:

- **La description**: On décrit les choses, les plans, avec les termes appropriés comme *travelling* pour mouvement de caméra. C’est le domaine du descriptif.
- **L’analyse:** C’est le sens que le spectateur donne à ces mouvements de caméra et ces plans. On a l’habitude faire ça dans l’analyse de texte.
- **L’appréciation**: Elle fait partie de l’analyse. On part de l’émotion pour comprendre ce qui nous a touché dans un livre ou dans un film. Qu’est-ce qui nous bouleverse? Il ne faut pas évacuer cette question très importante. Ça vient chercher quelque chose dans le spectateur.



Le puntctum de bart est ce qui vient nous toucher. Le puctum est ce qui vient vers vous, c’est ce qui nous touche. Lauren Julier explique dans son livre « *De l’émotion à l’interprétation* » que l’on est aimanté par l’un de ces pôles et l’explique ainsi:

> L'analyse et ses trois démons. Analyser un film c'est se trouver au centre d'un triangle dont les pôles jouent tantôt les aimants tantôt les repoussoirs. Si j'écris
> - « Le somptueux travelling avant du plan 14 m'a bouleversé », c’est une appréciation.
> - « Un travelling avant court au long du plan 14 », c'est une description.
> - « Le travelling avant du plan 14 vise possiblement à nous faire ressentir le désir qui pousse le héros vers l'héroïne et en préfigure la réalisation ultérieure », c’est une analyse.
> - « Le plan 14 exemplifie la domination masculine, soulignant l'activité du héros face à une héroïne paralysée », c'est une interprétation.
>
> La séparation entre ces quatre attitudes est cependant loin d'avoir autant de netteté. Des milliers d'universitaires ferraillent depuis des décennies, sinon des siècles en ce qui concerne la littérature, pour avoir le dernier mot sur ce que serait une description pure, une interprétation pure, etc., si tant est que de telles choses puissent exister et que l'idée de pureté possède quelque intérêt. Les quatre exemples ci-dessus ne retendent donc donner au lecteur qu'une prudente indication sur ce qui est susceptible de séparer ces différentes pratiques.

<u>Que retenir de ça ?</u>

Un bon conseil pour l’examen! Il faut que les trois pôles soient dans l’analyse. Il ne faut pas avoir peur de parler de ses émotions et de son ressenti sur un film. On peut parler de ce qu’on a aimé et moins aimé. Le cinéma est de l’émotion. Il ne faut pas perdre de vue de cet aspect

Le savoir

C’est qui voit quoi entre le personnage et le spectateur. On a aussi pou ça le personnage spectateur. Souvent, les films mettent en scène des personnages eux-mêmes spectateurs pour qu’ils soient eux-même le vecteur de notre regard dans le film. C’est le cas avec Jurassic Park.

FENÊTRE SUR COURS D’HITCHCOCK

Le personnage est coincé dans son appartement qui donne sur la cour intérieur qui a toute une série de fenêtre et des gens vivants dans leurs appartements. Le personnage ne peut qu’imaginer ce qu’il se passe en fonction de ce qu’il voit. L’extrait se passe où moment où il se fait aider par une dame pour la cuisine et autre parce qu’il est handicapé par sa jambe dans le plâtre. Il lui raconte le feuilleton de ce qu’il se passe en face. Récemment, il s’est passé un truc bizarre dans un des appartement: *un couple se disputait et la femme a disparu*.

On a beau s’approcher avec le téléobjectif, il y a des éléments qui nous échappent à cause des éléments du décor comme le mur qui crée le hors-champs. A la fin de l’extrait, l’homme observé s’allonge et disparait dans son divan. Il y a aussi le cercle qui permet de comprendre qu’on est dans le cadre de l’observateur. Il y a toute une série d’éléments qui font du cadre dans le cadre. On resserre le cadre qui crée du hors-champs dans le champ.

La séquence est intéressante car le personnage est un spectateur, il est comme nous. Il est bloqué dans son siège sans possibilité de bouger et il ne peut qu’imaginer comme le spectateur. On imagine ce qui a bien pu se passer comme le personnage. Le film est adapté d’une nouvelle de William Irish. Dans la nouvelle, on a le point de vue d’un narrateur qui raconte l’histoire. Ici, on a pas accès au pensée du personnage.

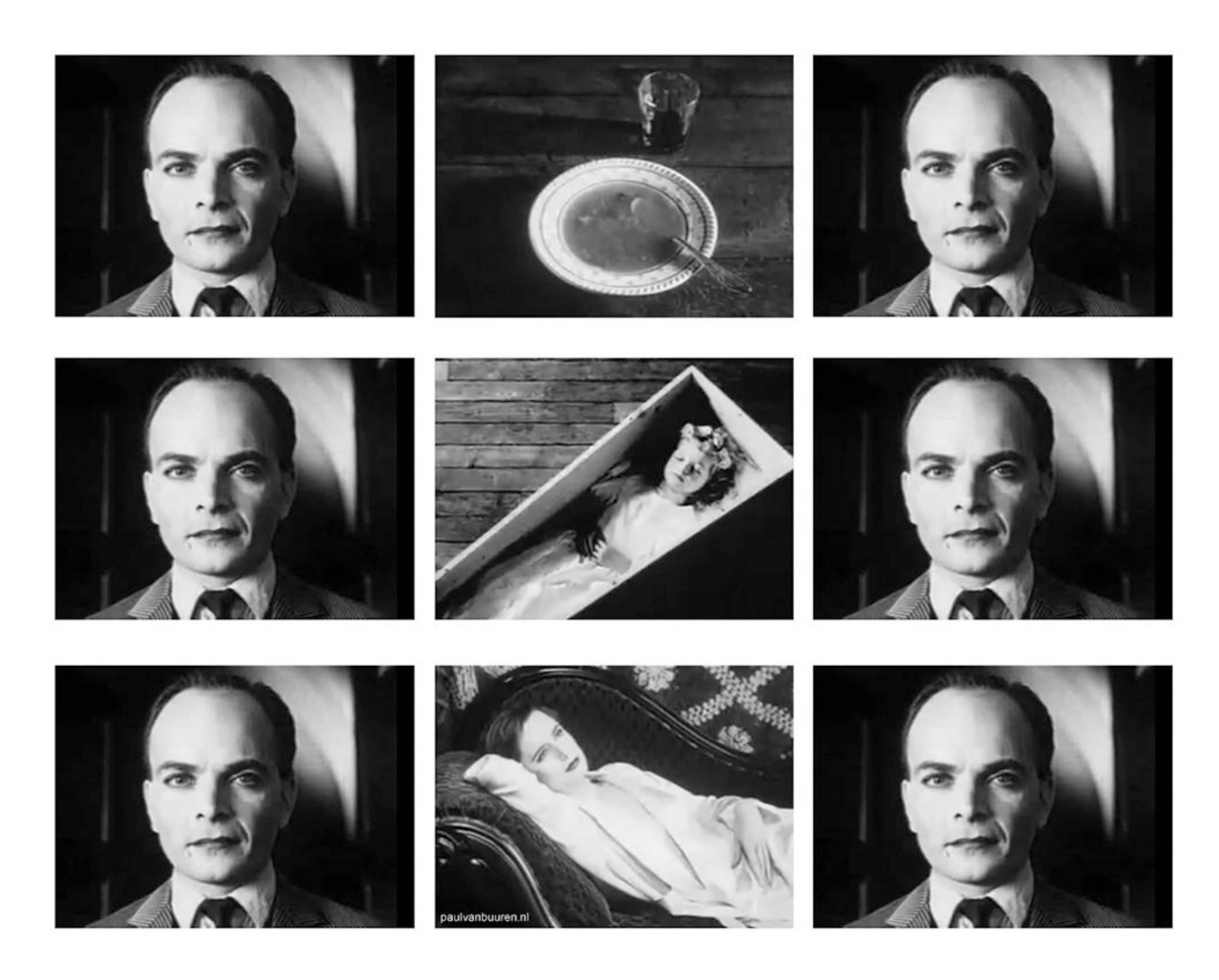
Ce qui est aussi intéressant, c’est que, ici, se soit un spectateur qui utilise des moyens de se rapprocher avec d’abord les jumelles puis le téléobjectif. C’est comme au cinéma. Le cinéma permet d’agrandir la perception en s’approchant très près ou en s’éloignant. On appelle ça une ***courte-focal***. C’est quand on embrasse un paysage immense.

On peut aussi ici évoquer la **question du montage**. Entre deux plans, le personnage regarde, on voit ce qu’il regarde. Il y a tout un travail de création de sens entre cette alternance de plan. On voit le plan, où on peut comprendre quelque chose puis on voit sa réaction et on comprend autre chose. On appelle ça **l’effet Koulechov** au cinéma.

L’EFFET KOULECHOV

Les plans se contaminent entre eux. C’est la contamination de sens, l’effet de sens de trois plans côte à côte. Pour Hitchcock, c’est ça l’effet du cinéma. Au cinéma, les plans se contaminent entre eux. Ils influent sur le sens de l’autre plan et c’est ça l’effet du montage.

On voit le personnage une première fois, puis on voit ce qu’il regarde et, ensuite, on revoit le même personnage. On revoit alors la même image cependant on voit que l’image à changer. Lev Koulechov, un russe, montre avec son expérience que c’est la même expression. C’est la même image du comédien à chaque fois.



Hitchcock explique cet effet et dit que c’est ce qu’il se passe au cinéma et c’est ce qu’il fait dans *Fenêtre sur cours*. (Voir extrait vidéo dans le cours)

Dans la deuxième vidéo, avec le gamin psychopathe qui veut transformer Bubulle le poisson rouge en sushi, on voit qu’on peut changer le sens d’une image simplement grâce à la juxtaposition d’autres images. À l’échelle d’un film entier, tout prend sens grâce au premier prend plan du film.

LES DENTS DE LA MER

L'extrait est un passage au bord de la mer. Il y a déjà eu des attaques et on sait qu'il y a eu un requin qui mange les gens. Cependant, les gens continuent d'aller dans l'eau. Ce n'est pas encore trop grave car les gens pensent être protégé. C'est vers le début du film. Le chef de la police local est là avec sa femme et ses enfants et ils surveillent.

La musique du film est un signe du requin. Dés qu'on l'entend, on sait que le requin et proche et ça amène une tension. La musique est le personnage. C'est un effet de Pavlov qui arrive. Les sons sur la plage sont en plus assez trompeurs. Il y a une radio qui diffusent de la musique légère. Tout va bien. C'est un contraste intéressant car le spectateur voit le shérif qui s'inquiète et on se dit que tout ne va pas bien.

L'idée de cet extrait est qu'il est difficile de voir. La mise en scène ici se base beaucoup sur le jeu du voir et ne pas voir. Qu'est-ce qu'on voit/ qu'on ne voit pas? Pourquoi est-ce qu'on ne voit pas? Est-ce qu'on comme ou mieux que lui? Le chef de la police est lui-même empêche de voir. Il veut surveiller la baignade mais il est empêche par plein de choses. Qu'es-ce qui l'empêche de voir?

- Les gens qui passent devant lui. On a alors un changement de plan pour passer à **une valeur de plan**. C'est un plan serré aux épaules. C'est une façon de créer du hors-champ. On le voit lui mais on ne voit pas ce qu'il regarde.

Anecdote: Hitchcock a fait un film où on a l'impression qu'il n'y a pas de coupure de plan. À l'époque, c'est impossible car les bobines sont limitées. Il utilise quelques astuces pour que ça ne se voit comme le personnage qui passe derrière une colonne Il y a un film qui a été réalisé complètement en plan séquence. C'est *Victoria* de Sebastian Schipper. Un ***plan séquence*** est un plan qui dure toute une séquence. Une ***séquence*** est un lieu ou un moment. Un scénario est divisé en séquence. SI on change de moment ou de lieu, on change de séquence. Une séquence peut contenir un nombre incroyable de plan ou juste un seul.

- Les gens qui viennent lui parler: À trois reprises, des gens viennent lui parler
  - Le premier avec le parking où on a plan sur son épaule
  - Le second où sa femme lui parle où tout les enfants se lèvent à l'arrière plan
  - La troisième fois, on partage presque le point de vue des personnages. On a presque envie de regarder par derrière.

La grande spécificité de ce film est le plan où on partage la subjectivité du requin. C'est le spectateur qui devient agresseur. De plus, on a un plan assez étrange d'un coup. C'est la combinaison entre un travelling et un zoom. On fait un travelling avant et un zoom arrière en même (ou l'inverse). On appelle ça un travelling compensé ou un trans-trav. C'est Hitchcock qui a vraiment ça au point pour Vertigo afin de donner les sensations de vertiges du personnage. Ici, ça crée un moment d'émotion chez le policier.

Le film n'est qu'un ensemble de **préparation**!

PAY-IN OU PAY-OFF

Ce sont des préparations de payement. A un moment dans le film, ces préparations vont payer. On appelle ces préparations des pay-in et ces révélations des Pay-off. Ce qu'on a placé va réagir à un moment. C'est plus ou moins subtil. Parfois on a des pay-in très évident. Par exemple, dans un film, on va avoir un petit garçon qui va dans le bureau de son père et trouve un flingue dans un tiroir. Il referme alors le tiroir et part. Le spectateur sais alors que ce flingue va servir à un moment. C'est énorme. C'est un effet téléphoné. Cependant, ça peut aussi être subtil. Par exemple, on endort le spectateur et on lui injecte un effet à son insu. Haneke est très doué pour ça. On se fait vraiment surprendre.

On utilise ça au lieu de parler de l'effet de Pavlov.

ROSETTA

C'est un film de 1999. Il a fait beaucoup de bruit. C'est le premier film de cette manière là des Frères Dardenne. L'extrait est le début du film.

On est oppressé par le son et l'image. On est très près et on entend sa respiration, ses pas,… On est vraiment avec elle. Quand elle fasse aux policiers, il n'y a plus de dialogue. Juste le son des corps qui se bagarrent. Il y a juste eu un échange avec le contre-maître. On est perturbé par ces images. On perd l'actrice, on la retrouve. C'était une volonté des frères Dardenne. Ils expliquent dans une interview qu'ils voulaient que Rosetta rencontre des obstacles. Ils voulaient que la caméra rencontre des obstacles. Benoît Dervos, le cadreur, s'est alors dit qu'il allait prendre un peu de retard sur l'actrice. Le spectateur rencontre des murs et des portes. On a l'impression que c'est un plan séquence mais il y a des petites ellipses. La caméra n'a pas le don d'ubiquité, c'est-à-dire qu'elle ne peut pas traverser les murs et les portes. Ça crée un inconfort voulu par les réalisateur. L'idée est que la caméra est Rosetta. La caméra vit un peu comme Rosetta et elle est prise dans un labyrinthe. Rosetta est un personnage en guerre.

Qu'est-ce qu'on sait au début de ce film?

On ne sait rien. On apprend seulement après qu'elle a été virée et qui elle est. Il n'y a pas de plan d'exposition comme dans certains films où on explique la situation. Ici, on entre directement dans une action où on se demande qui est ce personnage. On se pose plein de question. On en sait beaucoup moins que le personnage sur sa vie. Tout le film fonctionne sur la question de qui est cette fille. C'est encore plus fort dans « *Le fils* » des frères d'Ardenne. Là, on se pose vraiment la question de ses actions.

Il y a la question du savoir et le façon dont c'est filmé. Au cinéma, on a l'impression que la caméra peut aller partout vu la façon dont s'est filmé. Elle peut se retourner quand elle veut, filmer de haut ou de bas, traverser les murs et les portes, filmer ici et dehors en même temps. Une caméra qui n'a pas ce don d'ubiquité, c'est la caméra du film documentaire parce qu'il n'y a qu'une caméra. Dans un documentaire, on suit ce qu'il se passe. On ne sait pas ce qu'il s'est passé mais on suit ce qu'il va se passer. Parfois, il y a des ratages parce qu'un personnage se déplace de manière soudaine et il va trop vite en sortant alors du champ. On ne sait pas ce qu'il va arrivé et c'est le trouble ici. C'est une fiction filmé comme une caméra documentaire comme si le cadreur où allait Rosetta. On ne sait pas où va le personnage. Dans une fiction filmée de manière classique, on peut avoir la caméra qui précède Rosetta et on l'attend. Ici, on suit Rosetta. Ça donne l'impression que le cadreur découvre choses en même temps qu'elles arrivent. Il n'y a pas de mise en scène ce qui donne un effet troublant.

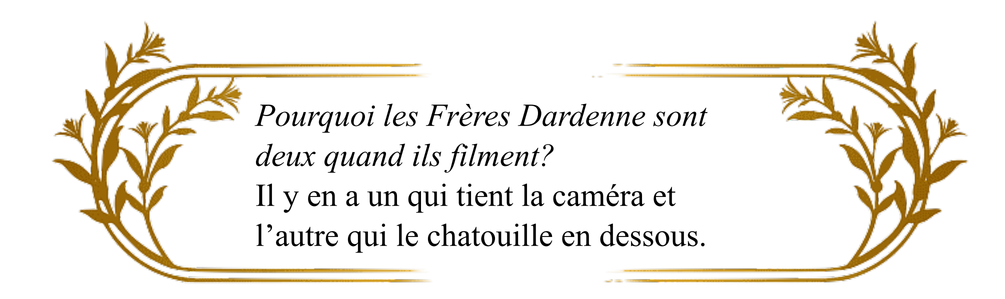
On entend fort la respiration de Rosetta. Ils font aussi des prises uniquement pour la respiration des personnages où il n'y a pas de parole et où l'équipe court en chaussette pour qu'il n'y ait pas de bruit de pas. On enregistre uniquement sa respiration uniquement pour pouvoir la mettre au mixage. Les frères d'Arden filment en son direct. Au cinéma, il y a deux type de son:

- **Son direct:** C'est le son pris durant le tournage.
- **Son de post-production:** Ils sont ajoutés au montage, après le tournage.

Il y a des films qui sont filmés uniquement en son direct et où prend le son du tournage uniquement. On aussi les films filmés en son de post-production. Pendant le film, on enregistre pendant le tournage que les dialogues en son direct. Pour le reste, on essaye d'avoir la scène la plus propre possible, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun autre son d'ambiance. On a le bruit des pas ou le son d'un verre posé. Quand des gens qui parlent dans un restaurant, on met un feutre sous les verres pour ne pas les entendre. Ces sons-là peuvent avoir une valeur dramatique intéressante. Pour pouvoir jouer dessus, il faut les enregistrer séparément.

On essaye d'avoir la scène la plus propre possible. Si on veut insister sur le bruit du verre, on ne peut pas l'enregistrer en même temps que les voix. On doit jouer sur différentes pistes. Pour pouvoir mixer, il faut déjà faire du montage. Sur une piste de montage, il peut y avoir des centaines de pistes. Ce qui est important au cinéma, c'est que, si on choisit de ne pas montrer quelque chose, on peut choisir les sons placés. Il y a des sons qu'on met en évidence et d'autres qu'on atténue. On va mettre de la réverbération pour donner l'impression d'un espace plus grand. Ou alors, on les déplace dans l'espace pour qu'ils soient derrière, devant. Il y a un montage son puis on les mixent. C'est la dernière étape du montage qui ne requiert pas des monteurs mais des mixeurs. La plupart des films d'aujourd'hui, ce sont des sons en post-productions à part les dialogues.

Il est intéressant de se rendre compte de quel son est mis en évidence et pourquoi. Ici, la respiration de Rosetta est très importante parce qu'elle crée un effet d'oppression, une anxiété. On est avec elle même si on ne partage pas elle. On partage son point de vue. Le film nous fait participer d'une autre manière. La caméra bouge toujours chez les frères Dardenne. Leurs premiers films étaient comme ça. Ils se sont maintenant calmés. Blague de Chabrol:



Ici, on ne sait pas grand chose de Rosetta et ça crée un mystère autour de ce personnage. Les films jouent tout le temp sur la question du savoir. Qu'est-ce qu'on montre ou pas? Qu'est-ce que le personnage sait ou ignore que le spectateur sait ou ignore?

LES OISEAUX

C'est un film d'Hitchcock de 1963. Les effets spéciaux étaient très impressionnant pour l'époque. Aujourd'hui, ça fait sourire. Il y a toute sorte d'effet. L'histoire est que ce sont les oiseaux qui attaquent les hommes. C'est le premier à utiliser cette idée. Ici, l'héroïne vient prévenir une école primaire qu'il y a eu de nouvelles attaques en ville et que les enfants doivent rentrer chez eux car la menace est de plus en plus présente.

On est pas dans un type de focalisation puisque il y a un petit jeu de regard avec les oiseaux qui sont derrière la femme quand elle fume. Il y a un moment où on vient surprendre le spectateur. On croit savoir mais on ne donne pas tous les éléments. On voit les oiseaux derrière elle et le personnage ne les voient pas. Cependant, quand le dernier oiseau arrive et qu'on voit qu'il n'y en a pas 10 mais 100, le spectateur se voit alors tout aussi ignorant que le personnage. Il y a un jeu entre ce qu'on livre et ce qu'on ne livre pas comme savoir pour créer des effets. Le fait de savoir plus que le personnage crée du suspens. C'est la théorie d'Hitchcock. Quand on parle du suspens, il dit ceci:

> « Quel est la différence entre surprise et suspens? Prenons deux conférenciers, comme vous et moi, qui discutent devant un public de cinéma. A un moment donner, une bombe explose. Là, on aura créer une surprise, une seconde de surprise. Mais imaginons que, avant de voir cette scène avec les deux conférenciers, on voit un anarchiste qui vient poser une bombe en dessous du bureau et qu'il règle en plus l'heure. Pendant que les personnages discutent, le spectateur a envie de les arrêter pour qu'ils remarquent l'objet. Là on a crée 15 secondes ou plus de suspens. »

Hitchcock dit que, quand on peut savoir dire des choses au spectateur, il faut le dire. Alors, on va stresser à la place du personnage. On va anticiper et on va plus stresser. C'est le principe de Guignol (« attention, derrière toi! »). Il joue tout le temps sur l'effet de surprise dans cet extrait. On a une surprise. On croyait qu'il y avait une dizaine d'oiseau alors qu'il y en a une centaine ce qui signifie un danger.

Les enfants chantent dans le fond une comptine entêtante qui est longue et presque énervante. On aimerait bien qu'elle s'arrête car on voit les oiseaux et on sent la menace. Il y a la même idée que les dents de la mer. Il y a un drame qui se joue mais la musique continue. Ils chantent sans savoir que les corbeaux sont là. On sait que, quand la musique va se terminer, quelque chose va se passer. Tant qu'elle ne se finit pas, on se dit qu'il y aura un problème quand elle se finira.

Ce qui est intéressant dans cette séquence, c'est qu'il y a des signes contradictoires que l'image et le son nous envoient tout le temps. Cette musique redondante et régulière nous indique qu'il y a une régularité. Hors les oiseaux n'arrivent pas de manière régulière. Il y en a un, puis deux, puis dix, puis cent. Ça, c'est perturbant. Il y a plusieurs moment où il y a un contraste. Quand elle arrive pour la première fois, les enfants sont entrain de chanter et ils se retournent sans continuer de chanter alors que la chanson continue. Quand elle ouvre la bouche, on a l'impression qu'elle va crier mais il n'y a aucun son qui sort de sa bouche à elle. Il y a un parallèle entre les oiseaux et les enfants qui sont deux groupes. La question se joue sur le silence. Les oiseaux ont pris la place des enfants sur leurs jeux et ils sont silencieux. On a retiré le son des oiseaux. On entend seulement un battement d'aile à un moment mais ils sont une centaine. Ils ouvrent leurs becs mais il n'y a pas de son qui en sortent pourtant. Les enfant, eux, sont bruyants. Quand les enfants se taisent, les oiseaux sont bruyants.

On peut aussi dire que les oiseaux sont charmés par la musique comme Orphé qui charmait les animaux avec sa musique. Dés que la musique s'arrête, le charme arrête de s'opérer et les oiseaux attaquent. Il y a un événement mystérieux avec ces oiseaux silencieux qui agissent une fois que la musique se stoppe.

L'intérêt est aussi l'image. On a peur pour elle et, surtout, pour les enfants. On en sait pas plus car on va être surpris comme elle. Il y a des effets spéciaux mais il y a aussi des oiseaux apprivoisés.

Le son

IMAGINE

Il y a des films qui utilisent le son de manière plus importante. Le son prend une dimension plis importante. C'est le cas pour *Imagine*.

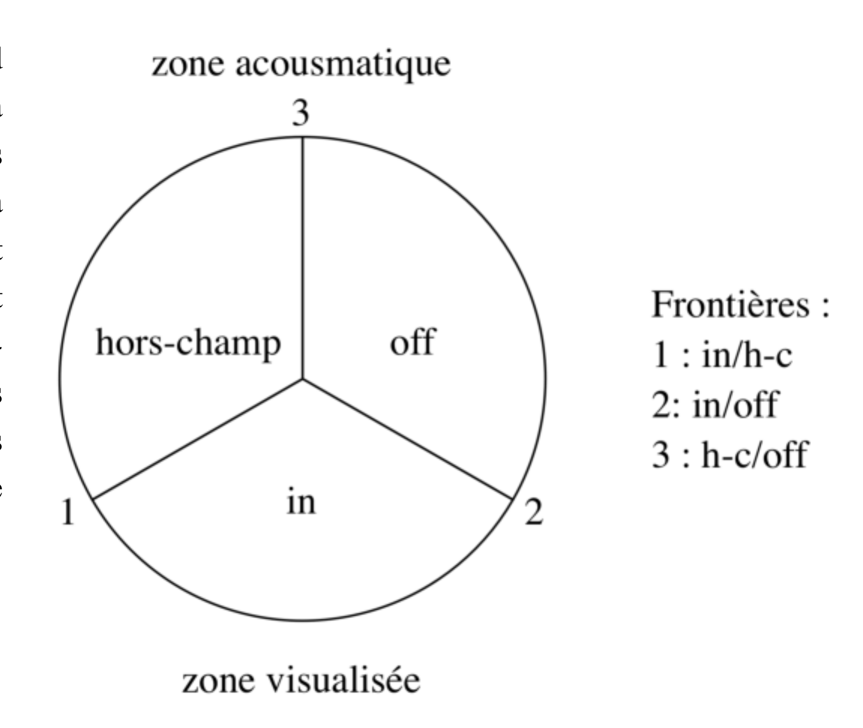
Le film nous fait partager le point de vue des aveugles. Le film va utiliser tout une série de procédé pour nous cacher l'image comme. C'est en lien avec le hors-champs. Le film invite les spectateurs à s'identifier à ces personnages qui sont aveugles.

Il y a un travail aussi sonore à travers le mixage qui permet de mettre en évidence certains sons et d'en atténuer d'autres. C'est pour qu'on est la perception, l'attention qui soit attiré par un son en particulier. C'est pourquoi on parle aussi de plan quand on parle de son (au niveau de la valeur des plans). On parle de gros ou moyens plans sonores. Il y a des grand plan sonore comme le chien qui halète ou les bruits de pas. On a quelques plans sonores qui focalisent notre attention sonore sur certains sons en les mettant en évidence par le mixage. On les met en vedette comme Michel Chion.

On joue sur le danger qu'on ne voit pas comme eux. Il y a un jeu sur la surprise comme chez Hitchcock. Il y a les informations qu'on donne et celle qu'on donne pas et pourquoi. Il y a une série de moment stressant parce qu'ils se testent en entre eux. Il y a un petit stress pour le spectateur sur les défis qu'il se lance.

Il y a des sons extra-diégétique. Ils ne font pas parti de l'histoire, il viennent d'un autre lieu ou temps. L'expression ici n'est pas correct car il fait quand même partie de l'histoire mais pas de l'univers. Il y a un gros travail sur les sons hors-champ.

Michel Chion est un grand théoricien français du son. La plupart des grands théoriciens sont français parce que la théorie du cinéma s'est développé en France. Il a écrit plusieurs livres, dont *L'audio-vision* disponible aux éditions Armand Colin. Il distingue les lieux du sons dans un tricercle du son:



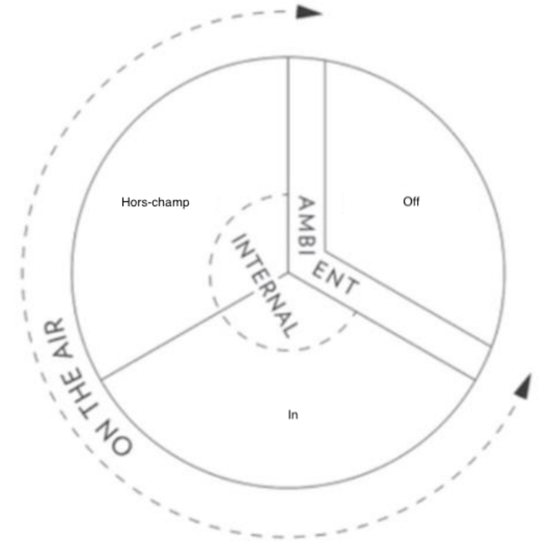
Le tricercle est ainsi dessiné:

- ***In**:* C'est le son dont on voit la source à l'écran. On entend et on voit ce qui produit le son. On entend le chien aboyer et on le voit.
- ***Hors-champ***: C'est un son qu'on entend mais qu'on ne voit pas. Il est hors-champ. On entend le chien aboyer mais on ne le voit pas.
- ***Off**:* C'est le son extra-diégétique. C'est un son qui n'est pas la diégèse mais qui est ajouté en post-production. Le meilleur exemple est la musique qui est divisé en deux catégorie.
    - ***La musique de fosse***: C'est une musique en-dehors de la scène. Elle est extra-diégétique.
    - ***La musique d'écran***: C'est une musique présente dans la diégèse, comme un musicien qui joue d'un instrument.

Cette analyse est utile parce qu'un même son peut passer d'un lieu à un autre lieu. On peut avoir un son d'abord hors-champ qui devient in. C'est quand on entend un chien qu'on ne voit pas et puis, on *panote* (bouge) la caméra pour le voir. Quand la source sonore n'est pas vu mais est dans la diégèse, on dit qu'elle acousmatisé et puis visualisé dans le in. Cette frontière (1) est facilement franchissable. Mais il y a deux autres frontières. On a un son hors-champ qui deviendrait off (2). On entends ça dans les films quand il y a une musique qui passe à la radio est cette musique prend le film et devient extra-diégétique. Quand la musique est off, elle prend une toute interprétation de la dimension. Elle prends des connotation et peut exprimer les sentiments d'un personnage ou d'une ambiance. Elle peut donner le ton d'un drame alors qu'on y fait presque pas attention quand elle est dans la scène. De off à In (3) est aussi possible. C'est intéressant de repérer les passages d'une frontière à l'autre et les effet que ces frontières produisent.

Certains ont critiqués ce cercle en disant qu'il y a des sons qui ne rentre pas dedans. Quand un personnage se dit des choses dans sa tête et qu'on le voit, est-ce que c'est In, off et hors-champs? Où est-ce qu'on place la voix du narrateur?
Il existe 3 lieux particuliers:

- ***Interne:*** C'est la voix interne qui peut être **objective** (la respiration, quand on entend fort la respiration ou les battements de coeur) ou **subjective** (la voix mentale ou les pensées).
- ***On the air/ Dans les ondes:*** Il peut être partout.
- ***Ambiant/ territoire:*** C'est le son territoire (le chant des oiseaux, le son de cloche d'une église).



Le son hors-champ peut être actif ou passif:

- ***Passif***: c'est un son qui peut être là mais qui n'a pas d'incidence sur l'action. Il est là mais il ne pose pas de question
- ***Actif:*** C'est quand une personne crie dans une pièce qu'on ne voit. C'est un son qui se fait se poser des questions aux spectateurs et/ou aux personnages. Il perturbe.

Le son peut être une extension. Il peut nous dire l'espace. Ça donne une sensation d'espace si on entend des sons qui vont passer. Il y a aussi une réduction. Il y a des sons qui sont mis en évidence du coup il y a des sons qui sons effacés. Ça crée une ambiance dramatique. Des sons qui sont normalement ambiants disparaissent. Il y a une concentration qui s'opère.

Extrait 1

Il s'agit du tout début du film. On joue avec le floue pour nous représenter la vision de l'aveugle. Dés le début, on éduque notre oreille. On insiste sur le son en cachant l'image et en faisant simplement entendre quelques éléments. D'emblée, on est dans un film sur l'**éducation à l'écoute**. On va devoir éduquer notre oreille pour les autres films. L'absence de son est aussi intéressante. Quand ça s'arrête, le silence prend une dimension tout autre par ce qu'il précède. Le silence fait écho à la musique. Il faudra être attentif au son qu'on entend mais aussi à ceux qu'on entend pas. Il y a une sélection des sons dans les films. On doit faire attention aux sons qu'on entend alors qu'on ne voit pas la source mais aussi au son qu'on entend pas alors qu'on voit la source de ce son qui normalement devrait produire un son. Ce sont des questions à se poser: *Qu'est-ce que je vois? Qu'est-ce que je ne vois pas? Qu'est-ce que j'entends et qu'est-ce que je n'entends pas? Et pourquoi?*

Tout est du à des interventions d'auteurs et ait donc sujet à des interprétations. On a ici tout une série de gros plan sonore et on est attentif à tous ces sons. Il y a un vrai travail sur le son. Quand il marche dans le couloir, on entend une réverbération qui indique l'espace, le vide. Elle nous dit qu'il y a un long couloir vide face à lui qu'on a pas encore vu. Le son est très important au cinéma.

Il y a une sorte d'ironie. Il y a un champ/ contre-champ. Il regarde en l'air et on nous montre les oiseaux. À ce stade-ci, on ne sait pas qu'il est aveugle. On voit quelque chose que lui ne voit pas. Le film va jouer sur ces questions: *Qu'est-ce que je montre au spectateur que le personnage ne voit pas? Qu'est-ce que je ne montre pas au spectateur que le personnage a perçu?* Le film va souvent jouer sur des petites énigmes. Le personnage perçoit des choses que nous ne percevons pas en tant que voyant.

<u>*Extrait 2*</u>

On est ici dans la scène où il s'exerce avec ces élèves en extérieur et qu'ils doivent deviner qui traverse la cour. L'intérêt de cet extrait est que le film, par sa forme, nous met dans la position des enfants qui ne voient pas puisque nous, nous les voyons mais nous ne voyons pas le contre-champ sauf quand la caméra se retourne. On imagine comme eux. Ils font un travail de spectateur car ils doivent imaginer quelque chose qu'ils ne voient pas. On est parfois amener à faire ça quand on regarde un film et qu'on a pas accès à l'image. Nos références culturelles propres nous font interpréter un son d'une manière ou d'une autre. Le film parle aussi des cliché qu'on a.

Il y a une ambiguïté qui nous rend aveugle aussi parce qu'on ne voit pas directement la femme. On ne nous montre pas directement qu'il y a deux personnages. On voit sans voir. Il y a un homme et une femme qu'on nous montrera après.

<u>*Extrait 3*</u>

On est à la scène où ils mettent une armoire dans le couloir. On va marcher avec lui en ne voyant pas ce qu'il voit. Il arrive à repérer l'armoire en utilisant l'écholocation. Il y a ici une musique Off qui a un coté joyeux et dédramatisant. On dirait une musique de comédie. Elle vient donner un ton pour appréhender la scène.

On a le même travail sur Eva puisqu'on la précède dans un travelling arrière. On a ces sons hors-champs. On se dit que le danger peut venir du hors-champ. Pas parce qu'on voit mais parce qu'on entend. On sent encore plus l'effet du hors-champs parce qu'ils avancent vers ce hors-champ et que nous nous avançons. On traverse avant elle. On se demande où la caméra situe le spectateur.

<u>*Extrait 4*</u>

C'est une scène durant laquelle Ian et Eva sont au café. Il y a une dimension intéressante dans le film qui est « *La question de la croyanc*e ». Ian explique des choses à Eva et on se demande si Eva le croit et jusque quel point elle croit ainsi que la question si nous-même on doit le croire. C'est d'ailleurs ce pourquoi il va être viré. Il met les enfants en danger en leurs racontant des choses. Il n'est pas digne de confiance. La question sur la fiabilité du personnage est une question qu'on peut se poser dans les autres films: *Est-ce que je dois croire ce que le son me fait entendre et jusqu'à quel point je dois y faire confiance?*

On va tout le temps jouer sur cette question de confiance et de croyance avec le spectateur. Ici, c'est une mise en abime du cinéma. C'est une allégorie du travail du spectateur au cinéma. Il y a un doute sur ce personnage: *Est-ce qu'il ment? Est-ce qu'il est vraiment aveugle?* C'est un film qui dit beaucoup de choses sur le son parce qu'il y a **entendre** et **écouter**.

Extrait 5

On est ici dans la scène sur le long des quais. Le bateau nous est aussi hors-champ mais le point de vue de la caméra nous fait dire qu'ils sont observé de haut et c'est donc peut-être la dimension du bateau. On en reçoit la confirmation uniquement quand on voit l'amarre du bateau. C'est l'indice qui nous montre qu'il y a un bateau.

Parfois certaines images nous font entendre des choses qui ne sont pas là. En général, c'est quand on les voit. On peut aussi suggérer des bruits qui ne sont pas là.

FENÊTRE SUR COURS

Extrait 1

C'est la scène où son amoureuse, Lisa, arrive. C'est la première fois qu'elle arrive dans le film. On entend des enfants, une femme chanter et des camions. Le seul bruit qui reste est celui de ses camions. L'explication est narrative. On va tirer ce son pour donner une ambiance à cette scène.

On peut lier ça au fait qu'il a l'air d'être dans un rêve, un autre monde. Retirer les sons, c'est aussi rendre la scène plus intime. Ils sont entre eux. Il y a un coté mystérieux. On dirait presque qu'elle vient nous embrasser. On a ici une réduction qui crée des choses.

Michel Chion va plus loin et dit qu'elle va présenter ses trois noms et que, à chaque nom, elle allume une lampe et un Klaxon extérieur vient accentuer ça

Extrait 2

On est ici dans la scène avec la mort du chien. Tout à coup, on change de point de vue. Alors qu'on était toujours du point de vue de Jeffrey où on regarde les immeubles en face. Ici, le point de vue physique va changer. On a un son de champ actif. Il y a des plongées, des contre-plongées. Tout à coup, la caméra est partout et c'est un élément dramatiquement important. La caméra crée un trouble chez le spectateur car elle se place dans des endroits où on a pas l'habitude de la voir. On est plus du tout ancré dans le regard de Jeffrey. La caméra s'en est dissocié. C'est pour donner un choc au téléspectateur représentant par le choc créé par la scène.



IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST

On appelle ça un « western spaghetti ». C'est un mauvais nom donné par les américains car ces western étaient fait par des italiens. C'est au début du film. Ça se passe dans une petite gare. Il y a trois hommes inquiétants qui ont enfermés un homme dans les toilettes. Ils sont seuls à attendre dans une gare.

Le son métallique est irrégulier alors qu'il ne devrait pas l'être. Il y a des sons irréguliers dans la scène surtout celui métallique du moulin. Il rythme la scène et nous donne l'effet du temps qu'il passe par son aspect circulaire et répétitif. De temps en temps, on ne l'entends plus. Ce son est constamment présent comme un son ambiant. C'est une sorte de son territoire. Même quand on ne voit plus le moulin, on continue de l'entendre. On sait qu'on est plus ou moins loin de ce moulin. Il y a des sons très irréguliers.

Tous ces sons représentent quelque chose d'inconfortables: l'eau qui tombe sur la tête, la mouche, le télégraphe… On doit toujours se demander ce que ça signifie. On voit qu'ils sont dans une gare donc on sait qu'ils attendent un train. Autrement dit, ils attendent quelque chose qui va s'annoncer par du son. Tout ces bruits parasites qui les empêche d'entendre l'arrivée du train, il faut les effacer. Ils veulent entendre le silence pour mieux entendre le train qui arrive. L'intérêt est qu'ils attendent un son, un train. Il y a toute une série de son qui viennent perturber cette attente ou qui servent à dire le silence. Une des manières de faire entendre le silence au cinéma, c'est de faire nous faire percevoir des légers bruits comme des doigts qui craquent. Ils nous permettent d'entendre le silence. Il y a presque un son associer à chaque personnage. Ils attendent le train et les sons prennent de l'importance.

La scène est lente. À l'époque, c'est une nouveauté. Sergio Leone a dit qu'il voulait faire ça car, dans la vie de tous les jours, il y a la lenteur. Il voulait filmer cette lenteur, cette attente qui dure. Il dit beaucoup s'inspirer du cinéma japonais. Le cinéma japonais, surtout les films d'Onu, parviennent à marquer le silence, la lenteur et le rien. Cette lenteur montre quelque chose de plus réaliste. On a l'impression d'attendre avec eux. Le temps du cinéma est presque le temps réel. Il est important de sentir la lenteur de la scène.

Il y a un jeu sur la frontière entre hors-champ et Off. On sent que c'est un son de studio car on ne sent pas que c'est quelqu'un qui joue de l'harmonica. Il y a un jeu entre les deux parce que les hommes se retournent donc ça signifie qu'ils entendent aussi la musique. Ça signifie alors que la musique était juste hors-champ. La limite entre hors-champ et Off est un peu flou, poreuse. Elle devient même In car on voit le personnage jouer. Il y a un jeu sur les lieux. A chaque fois, la musique prend un autre sens en changeant de lieu. Quand elle est extra-diégétique, elle raconte une ambiance. Elle dramatise et installe une tension. Quand les

hommes se retournent, on comprend que c’était dans la diégèse mais qu’il était hors-champ avant de passer directement à In. On le voit jouant mais la musique est assez pure. Il y a un petit trouble chez nous. Elle est extra-diégétique et pourtant, il la joue.

Il y a un peu d’humour avec l’histoire de la mouche. On se demande même comment ils ont pu faire ça tant les années 60. Il y a même des surprises. Par exemple, quand l’homme sort son revolver et emprisonne la mouche à l’intérieur, on a l’impression qu’il va tirer mais le bruit du choc sur la planche remplace celui du tir. Le dialogue aussi est assez drôle.

Il y a pas de musique au tout début alors que c’était normalement prévu de la mettre dés le début. Il s’est dit qu’il l’a écarté au mixage pour ne conserver que les bruits. La musique va arriver et être interne à la scène. On aurait pas eu la même écoute si il y’avait eu de la musique. C’est une éducation du spectateur à l’écoute. Au sujet de la vitesse, il a dit trouver ça artificielle d’accélérer le temps. Il dit que les trois tueurs jouissent de chaque seconde qui passe comme si c’était la dernière. C’est comme si il avait déjà la présence de la mort imminente. Il apprécie le temps qui passe. C’est leurs derniers moments.

Il y a une sorte d’étirement du temps. On veut faire sentir le temps qui passe puisqu’on veut faire sentir une attente. Il y a des moyens pour étirer le temps et c’est justement le travail du son. Il y a déjà le temps qui passe avec le moulin qui est comm une horloge. Le son a des impacts sur l’espace mais aussi sur le temps. On peut faire sentir le temps grâce au son (répétitif, irrégulier). Il est important d’analyser le son en même temps, si pas plus que l’image au cinéma. Le son va vraiment, selon Robert Bresson dans son livre « Note sur le cinématographe », aller plus loin et plus profondément que l’image dans un film. Il va chercher quelque chose au fond de soi. Le son peut avoir plein de connotation et de valeurs symbolique.

Le son qu’on entends n’est pas forcément du son qu’on a enregistré quelque part. C’est parfois du son qu’on crée soit-même. Parfois, quand on crée, on peut donner une impression de réalisme plus forte que si on l’avait enregistré quelque part. Même si on peut le faire numériquement, on crée encore des sons qui sont très impressionnant.



ALIEN

On est dans la scène où l'homme cherche le son chat.

Le bruit du coeur est très irrégulier, ce qui est bizarre. Il vient et repart. Est-ce que c'est un battement de coeur ou un bruit de machine? Il y a une ambiguïté sur ces origines et sur sa signification. Est-ce que c'est une machine ou est-ce que c'est quelque chose de vivant ou même lui? Ce battement dit qu'il y a quelque chose de vivant. La réverbération est ici très importante. On est dans un grand espace et ça fait peur parce qu'un monstre peut surgir de n'importe où. On sait qu'il y a une bête dans le vaisseau et lui aussi. Pourtant, il va quand même vers le danger. Il y a un jeu sur la voix qui se réduit au fur et à mesure de la scène. On ne l'entends plus.

Il y a aussi le bruit des chaines qui bougent. Pourquoi bougent-elles? C'est peut être la possibilité d'une présence. Ou peut-être que c'est le vaisseau qui tangue. Il y a la même question avec cette eau qui tombe. On dirait un bateau qui prend l'eau. Il y a toute une série d'élément en plus de la présence de ces chaines qui marquent car elles sont connotées négativement. Elles renvoient à la violence.

Il y a toute une série d'autres bruits et on entend pas l'alien. On ne sait pas quel bruit il fait et on tend l'oreille pour l'entendre. On croit l'entendre à quelques moments. Quand les gouttes tombent sur sa casquette, on a l'impression qu'il y a un autre bruit qui l'accompagne.

Bruits remarqués par les élèves lors de l'exercice d'écoute sans image:

- Les sons de la bête: on ne sait pas les décrire. Ce sont des gargouillis, des bruits un peu animal mais on ne sait pas bien les qualifier. On les entends mieux. Pour les cris de la bête, on sent qu'il y a quelque chose d'inquiétant surtout que ce sont des cris d'un prédateur.
- Il y a une soufflerie sourde et constante. Elle s'intensifie indépendamment des battements de coeurs. Il y a une sorte de grondement permanent.
- Il y a des moment où il marche et où il y a un grincement. C'est un effet pour provoquer un effet troublants chez le spectateurs en instaurant des sons qui ne sont pas réguliers. Ce son nous perturbe et commence même à nous angoisser parce que ça nous retire de nos points de repères. C'est aléatoire, il n'y a rien de rassurant. Le fait de rendre le son irrégulier nous perturbe.
- Il y a deux sons à un moment donné qui se confondent. On ne sait pas si ce sont des gouttes qui tombent ou bien si ce sont des craquements. Il y a une confusion du son.
- Il y a la musique qui contient des sons très aigus.

HEURE DE LA SORTIE

Il y a un travail sonore très important dans le film. C'est un film qui n'est pas dans la narration mais dans l'ambiance. Il y a une narration au niveau du personnage. Il est transformé. Dans tous les films, il est classique que le scénario change le personnage principal. L'histoire et les relations le transforment psychiquement et physiquement. C'était une volonté du réalisateur de voir comment cette transformation agit sur le personnage du professeur. L'histoire le transforme et il n'est plus le même à la fin.

Il y a aussi une inversion dans le film. Les enfants ont souvent un comportement presque moralisateur. Ils reprennent les adultes et leur donne des leçons même si ils ont un comportement borderline avec leur recherches de la mort. À coté de ce comportement, ils ont des attitudes parfois plus responsables, même dans la façon de se tenir. Ils sont très droits. Ce ne sont pas des jeunes excités. Ils sont calmes, posés et ils marchent raide comme des piquets. Cette inversion de l'adolescent qui remplace l'adulte ou des enfants qui sont inquiétant par leur maturité peut faire penser au film « *Le Ruban Blanc* » de Haneke. Ce film raconte l'histoire d'enfants allemands juste après la première Guerre Mondial et de l'éducation très strictes qu'ils reçoivent faisant d'eux, selon la thèse d'Haneke, les futurs bourreaux, les futurs nazis. On explique dans le film que c'est sans doute à cause de cette rigueur de cette éducation que les enfants sont devenus comme ça.

On voit que le prof, notre représentant dans le film, ne comprends pas ce qu'ils font? Pourquoi frôlent-ils la mort pour ces jeux dangereux avec les sacs en plastique, l'équilibre sur la grue ou la noyade dans la piscine? Ce jeu avec la mort est inquiétant. On peut penser qu'ils ont des envies de suicide puisqu'ils tentent un suicide collectif à la fin avec le bus. Cependant, c'est bizarre de vouloir suicider et de vouloir être éco-responsable. C'est un peu contradictoire et c'est ça qui les rend inquiétant. Il ne faut pas non plus chercher trop loin dans la rationalité. C'est un film de genre qui veut tout simplement inquiéter en installant des contradictions et du mystère. Une fois de plus, on a un personnage observateur avec le personnage principal. Il observe, comprend de moins en moins et devient un peu isolé parce que même ces amis ne comprennent pas ces actions. Il est un peu notre vecteur de notre propre regard de spectateur, notre représentant à l'intérieur du film. On est comme lui. On ne comprend pas et on observe ce que ces jeunes font et il n'y a pas d'explications.

Ce qui est intéressant dans les DVD. C'est qu'il y a parfois, en bonus, les scènes coupées avec ou sans les explications de pourquoi elles ont été retirées. Dans les scènes coupées, on peut en voir une qui est trop explicative. Les scènes coupées ont souvent sont celle où on donne beaucoup trop d'informations. On prend le spectateur par la main pour lui expliquer. Ici, on veut créer du mystère et ne pas comprendre ce comportement des adolescents.

Scène coupée 1

C'est une scène de discussion entre le personnage du professeur et la professeure de chant. La scène est trop explicative. C'est comme si elle nous donnait une analyse du film. Une explication de cette scène serait que ce film est l'adaptation d'un roman et que, peut-être, il y a ce genre d'explication dans le roman

Scène coupée2

Ce qui est intéressant dans cette scène se passe au niveau formel. Elle montre comment les jeunes réagissent au directeur qui annonce un changement de lieu pour leur sortie. Ils menacent même le directeur de rater exprès leur brevet et de donner un ainsi une mauvaise image à l 'école.

Le professeur écoute cette échange et le plan bascule. On appelle ça un ***plan cassé*** ou un ***plan débullé***. On dit « débullé » parce qu'il y a, sur les pieds des caméras, un petit niveau pour que les plans soient droits. On peut débuté pour faire un effet. Ici, c'est pour montrer que le personnage est troublé, perturbé par la réaction des élèves qui menacent le directeur. Ce genre de plan peut exprimer le malaise du personnage mais aussi beaucoup d'autre choses. C'est comme si le plan vacillait.

Extrait 1

Il s'agit du tout début du film, la première séquence.

Le premier plan dit plein de chose. La musique instaure directement un ton inquiétant. On voit aussi la nature va être présente dans le film (les mouches et les insectes qui vibrent). Il y a un jeu entre la vibration de ces notes de musiques électroniques et ces insectes. D'ailleurs, le groupe qui a fait la musique du fil, *Zombie Zombie*, est un groupe qui aime les films d'horreur (d'où le nom du groupe). On a un peu une musique de film d'horreur. Le film est un peu un film de genre car il est un peu fantastique car il y a quelques effets pour créer une tension.

Le raccord est très intéressant car, tout à coup, on a plus le son de la nature et on est dans un autre lieu. Il y a des cuts très interessants entre les scènes. Le travail sonore est intéressant. Il y a ce petit son, ce petit sifflement dérangeant et aiguë qui ressemble à un acouphène. À un moment donné, on se demande qui entend ça. Dans la scène, le professeur tourne la tête comme si il entendait quelque chose. On pourrait le penser mais ce n'est pas sûr car c'est un son qui a vraiment l'air extra-diététique. L'intérêt va être ici de voir où se situe les sons. Ce qui est perturbant c'est quand on ne sait pas la position de ce son. Ce n'est pas un son qui a l'air de venir de l'extérieur car il n'a pas l'air naturel.

On peut penser qu'on est dans du son mental, presque interne. C'est du ***son interne*** (c'est un son qui est un peu des trois) qui peut être objectif (son de battement coeur, de respiration: un son naturel) ou subjectif (un son propre à son psychisme). Ici, c'est un son subjectif. C'est un son qui veut nous faire comprendre ce qu'il vit intérieurement mais ça peut aussi être un son off. Le son off nous dit ça.***Une interprétation n'en exclu pas une autre***. On pourrait associer ce son à une chaleur forte parce que le plan précédent nous présente déjà ce type de son strident avec le soleil. On voit aussi les personnages transpirants. Le son nous montre l'atmosphère. Ce son n'est pas agréable parce qu'il fait chaud mais aussi parce qu'il va y avoir un suicide. Il y a beaucoup d'interprétations possibles. Il faut aussi noter que c'est un son artificiel qui peut aussi montrer qu'on bascule à autre chose.

Dans cette scène, le prof se suicide dans sa classe, devant ses élèves. On peut se dire qu'il y a un problème avec les élèves (même si le directeur dit qu'il était déjà déprimé). On peut se dire que, quand il regarde ses élèves, il pense que ce sont des monstres. Mais on se le dit à rétroaction, à rebours parce qu'on voit qu'il c'est suicidé. On peut se dire que les regards qu'ils portaient à ses élèves sont les mêmes que ceux du remplaçant à la fin du film. Ce son vient ajouter quelque chose de dérangeant au regard qui leurs porte.

La sélection des sons dans ce film est très importante. On voit parfois des oiseaux qu'on entend et vice-versa. Il y a des sélections dans l'image. On entend pas le prof bouger sa chaise mais on entend les bruits de la scène. Pour instaurer du silence, on utilise des petits sons silencieux qui permettent de créer une ambiance silencieuse. Le son de la chute est d'autant plus fort. Ça aurait été moins fort si il y avait eu du bruit. Il y a une installation de silence pour que la chute soit plus difficile à accepter pour le spectateur.

Scène 2

Ici, on est dans la scène du bureau du directeur avec tous ces inserts. On appelle un ***insert*** un plan qui vient de nulle part pour montrer quelque chose ou pour filmer un détail. Ici, ce sont les animaux qui sont mis en avant. Ça crée un climat d'*inquiétante étrangeté* (« l'inquiétante étrangeté des choses familière »). C'est ce qui caractérise le réalisme fantastique. C'est quand les choses réels et familières prennent une dimension inquiétante parce que la réalité et les choses familières peuvent être inquiétante. C'est une expression de Freud.

Scène 3

Ici, il y a cette scène qui met de l'importance sur le point d'écoute partagé. Le son hors-champs peut être actif ou passif. La chanson est une chanson inquiétante, un peu agressive. C'est une chanson de Patti Smith qui a été arrangée par Zombie Zombie. Elle est dans un ton sombre. L'attitude des jeunes est aussi étrange. Ces ados toujours entrain de se maintenir et d'être raide se donnent ici à font. Il y a une sorte de ferveur inquiétante et agressive. Dans cette séquence, n est clairement dans le regard du prof. On nous fait partager son point de vue sur les jeunes. Après, le regard vis à vis de ces jeunes va être de plus en plus inquiet. Ils chantent quand même d'une manière inquiétante et ils vont être de plus en plus inquiétant au fur et à mesure du film.

Scène 4

C'est la scène quand on le voir sortir de l'eau au début. C'est un long plan fixe sur lequel il vient vers nous. On s'attend peut-être à ce qu'il se passe quelque chose car il n'y a rien qui se produit. Cette vision de la centrale est un paying qui s'annoncera vrai à la fin.

Le plan large a quelque chose de classique qui rappelle une peinture avec une belle composition. La construction du plan est elle-même classique et on pourrait analyser ça comme une peinture.

Scène 5

On retrouve le sifflement aiguë à l'origine inconnu et puis on retrouve le bruit de l'électricité qui est un son plus grave ainsi que les oiseaux qui ont été ajoutés. Ici, ce sont des pies qui ont été ajoutés peut-être pour leurs cris perçants, inquiétant bien différents des sons mélodieux. Il y a souvent des animaux dans tout le film. Les animaux sont très présent dans le film. On peut suivre un fil dans film.

Le mot texte vient de « textile » et, aujourd'hui, on emploie toujours la métaphore du tissu pour le texte parce que, comme un tissu, il est fait de fils qui s'entrecroisent. C'est un ensemble de détail qui reviennent régulièrement. Cette étymologie est intéressante parce que, pour voir les motifs d'un tissu, il faut prendre du recul et voir l'ensemble et pas seulement s'accrocher à un détail.

Alors qu'est-ce les animaux amènent dans le climat, la tension du film?

- les animaux qui se font abattre de façon brutale dans les abattoirs qui font partis de ce thème de la mort très violente que les adolescents frôlent
- Les cafards qui seraient une référence à Kafka. On peut aussi dire que c'est son cauchemar des cafards qui l'envahissent comme les enfants. On dit aussi que les enfants sont les insectes les plus résistants et que c'est un des rares animaux hyper-résistant. Il y a une connotation avec la centrale nucléaire. Il y a aussi une connotation avec les choses qui le dépassent comme les cafards qui envahissent les lieux.
- Les chats qui cours et fuit un danger. Il y a aussi des biches dans la ville. Ce sont les animaux qui reprennent le contrôle. Tout ça annonce quelque chose de dangereux comme la fin d'un monde

Article de la chronique de Télérama

L'article montre les filiations d'un film avec un autre film. C'est une façon de montrer les liens. Ce n'est pas inintéressant. La lecture est une reconnaissance mais, pour reconnaitre, il faut connaitre. Nous avons déjà rencontré la plupart des mots qu'on lit donc on les reconnait. Au-delà des mots, on a déjà rencontré les grands termes qu'on a lu. Ce travail de reconnaissance permet d'accéder à la compréhension. Ce qui fait que plus on lit de livre, mieux on sait lire. C'est pareil pour le cinéma. Dans l'article on voit plusieurs films:

- **Dans la maison**, *François Ozon*: C'est un chouette film (tiré d'une pièce de théâtre espagnol) sur la littérature. C'est un prof qui fait faire des rédactions à ses élèves et un de ses élèves les plus brillants qui écrit des histoires qui paraissent vrai donc il s'inspire du réel. Dans ses histoires, il parle de son voisin de banc chez qui il va aller parce qu'il s'intéresse à sa mère. C'est intéressant mais aussi malsain. Ça parle des liens entre fiction et non-fiction. L'auteur de l'article fair mention de cet article mentionne ce film car il y a la manipulation de la part d'un élève dans les deux
- **Kafka**: Il y a « *la métamorphose* » de Kafka et le fait qu'il fasse une thèse sur Kafka nous invite à faire ce rapprochement.
- **Take Shelter**, *Jeff Nichols*
- **Le village des damnés**, *Wolf Rilla*

On dirait une recette de cuisine et c'est pour montrer qu'on ne fait pas des films à partir de rien et c'est pour montrer les influences du réalisateur.

Scène 6

C'est la scène où ils sont suffoquer un de leur membre avec un sac en plastique sur le visage. Ce qui est intéressant ici, c'est l'angle de la caméra et le point de vue qu'elle offre. Dans cette scène, on peut entendre que la musique n'est pas là pour nous aider. Il y a un léger travelling avant. C'est peut-être d'ailleurs une des caractéristiques formels du films. Il y a beaucoup de travelling avant très léger. C'est un procédé très souvent utilisé dans les films de genre. Le fait qu'il y ait des fleurs à l'avant montre qu'on est ancré dans un regard et que quelqu'un regarde ça alors qu'on a pas de contrechamps. Ici, on voit la chose à observer mais on ne voit pas qui regarde même si on se doute que c'est le professeur puisque c'est lui qui les regarde depuis le début. Ça crée un trouble.

On a aussi un exemple de hors-champs dans le champs. On voit et on ne voit pas en même parce que le volet se ferme. C'est comment créer du hors-champs à l'intérieur du champs pour frustrer encore le spectateur. Avec le plan en contre-plongée, on a un effet d'étrangeté parce que cette position de caméra n'est pas normal. Dés qu'elle n'est pas dans une position « normale ». Il faut se poser la question de l'intention. *Pourquoi filme-t-on comme ça, en contre-plongée?* Ça donne un air inquiétant au personnage.

Une caméra normale est une caméra qui film à hauteur d'homme debout. Quand, on regarde un film, c'est comme si on était debout à hauteur des gens entrain de regarder la scène. Ça s'appelle la « hauteur d'acte ». La caméra, par rapport au gens qu'on filme, est à hauteur d'homme debout sauf si les personnages principaux sont des enfants. Le réalisateur explique ici qu'il a mis sa caméra plus bas pour pouvoir filmer à hauteur des enfants. Ozu créée une caméra spéciale pour les scènes où les gens sont assis sur le sol dans leurs maisons.

Scène 7

On est dans la scène du rêve du professeur. On ne sait pas qu'on est dans un rêve et on croit qu'on est dans la réalité. On fait croire au spectateur que c'est la réalité. Les enfants se déplacent ici comme des zombies. Ils marchent lentement. En tant que spectateur, on sait que ces jeunes ont un comportement bizarre depuis le début donc ça pourrait très bien la vérité. Ils ont une autre caractéristique des zombies: ils passent à travers tout.

Scène 8

C'est la scène ou Apolline se prend (enfin) une gifle dans les toilettes. C'est un plan séquence. On peut voir une petite déformation. En tant qu'adulte, il est plus grand qu'elle mais c'est elle qui tient tête. On peut observer que, dans le reflet du miroir, il fait sa taille. L'utilisation de miroir permet d'avoir du champ et du contre-champ. Il est moins imposant parce qu'il est coupé dans le miroir. Le rapport des forces est différent.

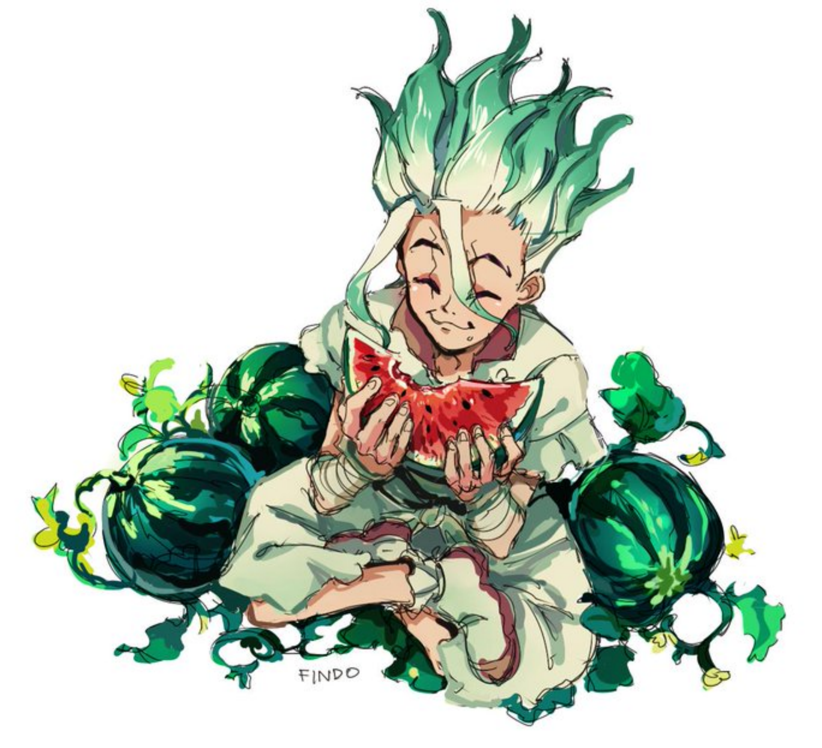
Pendant tout le plan, il y a un travelling avant pour intensifier le propos car il oblige une concentration de plus en plus forte. Ce qu'ils se disent est aussi de plus en plus fort parce qu'elle est entrain de le menacer de le « dénoncer dans ses agissement de séduction ».

On est seul avec eux. Cette concentration sur eux rend la scène plus intense. C'est comme si nous étions dans les toilettes, à hauteur d'Apolline. Cette donne l'impression qu'on est entrain d'observer et qu'on s'avance pour mieux entendre.

Autre chose qui peut jouer sur cette attention qu'on a, c'est le son. La pluie en continue rajoute quelque chose un élément intime. La pluie donne plus cette image d'abri et donne l'impression qu'ils sont protégés. Ça isole et rassemble les personnages

Scène 9

C'est la scène finale. On a l'effet Jurasssic Park. Tous les jeunes se lèvent pour mieux voir tandis que lui les voit sans voir ce qu'ils regardent. C'est seulement quand il va monter près d'eux qu'il va voir l'explosion. Pour la première fois, on voit les jeunes changer de visage alors qu'ils sont impassible pendant tout le film. Apolline change alors complètement de visage



La musique

SQUID GAME

C'est un spectacle de la cruauté dans lequel ose demande quel est le message. On est ici dans le premier épisode. On voit quelqu'un dans un fauteuil qui regarde ce qu'il se passe en buvant un whisky avec des glaçons. Ça va alors devenir un spectacle quand il va mettre une musique. On a une musique **in** qui devient **hors-champ** et **off** en même temps puisqu'on peut se dire qu'on est toujours du point de vue de l'homme qui regarde mais on ne voit plus son écran. On est à l'intérieur de la séquence mais est-ce qu'on est du point de vue de l'homme qui regarde? Ça donne pour effet que sa musique à lui devient la musique extra-diégétique de cette séquence. Cette séquence n'est plus réaliste au niveau du mouvement et du son. On est au ralenti et on a supprimé les sons de balles. Il y a un jeu de sélection des sons.

La chanson d'amour prend alors une autre dimension et rythme la chute du corps avec le ralenti qui colle parfaitement avec la musique donnant un effet de danse. C'est présenté comme une chorégraphie. La série veut dénoncer ce genre de comportement à travers un spectacle d'horreur. Ici, on est dans une sorte de complaisance. Le cinéma a un pouvoir: celui de nous faire vivre des choses qu'on ne vit pas.

Ce qui est intéressant ici est le jeu formel avec la musique qui est in, off ou hors-champs. En changeant de lieu, elle change de sens et de portée. Quand c'est avec l'homme dans le fauteuil, on s'en moque de cette musique car c'est une musique d'ambiance qui ne dit pas grand chose. Mais quand on regarde les autres se faire tuer, la musique prend une autre dimension. Cet exemple illustre la puissance que peut avoir une musique extra-diététique sur les images

BANDE-ANNONCE: QU'EST-CE QU'ON A FAIT AU BON DIEU?

Ici, c'est une bande-annonce détournée qui présente le film comme si c'était un film d'auteur. C'est pour montrer le choix de la musique mais pas seulement. Il y a aussi le choix des plans. Il y a des sons qu'on a retiré. On a choisi certains mouvements de caméra qui vont bien avec la musique. On ralenti même certains d'entre eux. Il y a un certain langage cinématographique qui convient pour certains genres de film. Les comédies sont souvent très rythmées et les drames un peu plus lent au niveau des plans. Ce sont des questions qui apparaissent quand on touche au genre. Ça relève de l'***architextualité***. C'est la terminologie de Gennette qu'on a gardé. Il est aussi question d'intertextualité pour la musique. L'architextualité est une relation d'appartenance du texte au genre qui le définit.

Metalespe

COUPEZ

Michel Hazanavicius a toujours fait des films qui rendent hommage au cinéma. Il a commencé avec « *La classe américaine* ». Il reprend des extraits de western et il refait un doublage très irrévérencieux pour se moquer du cinéma américain. La particularité est que le doublage est vraiment fait par les doubleurs français de l'époque. Il s'amuse avec le cinéma mais il y a toujours une grande maitrise technique et une grande connaissance des films. C'est le cas ici par rapport au films de série B.

C'est sur le cinéma et sa fabrication. Ça en dit beaucoup de chose sur le cinéma et surtout sur le cinéma un peu bricolé parce qu'on voit que c'est avec des moyens de fortunes. Il y a différents niveaux dans ce film. Le vrai film n'est pas bricolé mais le film dans film l'est. C'est un film qui interroge l'attitude de lecture du spectateur.

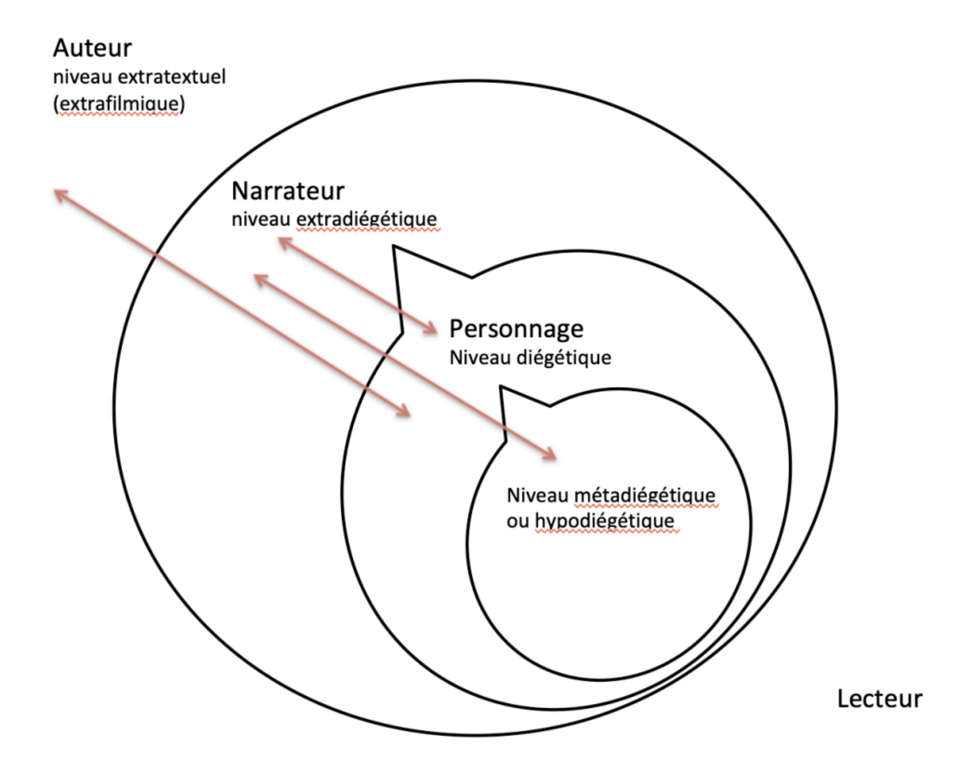
Il y a des films qui jouent sur les hors-champs qui durent, les plans débullés, un jeu excessif,… Il y a des films très sérieux où on voit les acteurs réciter. À la deuxième lecture, on comprend que c'est du aux accident du film. À la troisième lecture, on voit que c'est très bien joué pour faire croire aux accidents. L'art était de faire un mauvais film avec des mauvais comédiens

Il y a des films qui se tournent aussi vite que ça et ce sont souvent des mauvais films ou des films d'étudiant. D'ailleurs, le film est un remake d'un film étudiant japonais. L'idée du réalisateur était de montrer ce qu'il se passe derrière un film. Durant les trente premières minutes, on a un plan séquence qui ne coupe pas. C'est quelque chose de très compliqué à mettre en place. On voit ensuite le travail mais ils ont quand même fait ce plan séquence. Ce qui est aussi drôle dans ce film est cette idée de son en direct.

Il y a plusieurs caméra mais il y a des caméras qu'on ne voit jamais. Il y a la caméra du réalisateur, celle du cadreur mais il y a aussi la caméra du film qu'on ne voit jamais. Il y a plusieurs niveaux de narrations



Pendant trente minutes, on est entrain de regarder un film qui fait le tournage d'un autre film avec des zombies. Dans celui-là, on voit qu'il y a des zombies qui ne sont pas vrais et on voit dans le film qu'il y a des zombies mais que ceux-là aussi sont faux. Dans le film de trente minutes, on pense donc que les zombies sont vrais. Après les trente minutes, on se rend compte que le film s'inscrit dans un autre film qui prépare le tournage de ce film qui fait un tournage de film. Dans ce film, il y a des mélanges de niveau et, parfois, on s'y perd un peu. Normalement, entre ces films-là, il ne devrait pas y avoir de lien. La frontière est infranchissable. La ***métalepse*** est le passage d'un niveau à un autre qui est normalement interdit. Il y a des passages où, par exemple, Rémi, le réalisateur du « film », intervient en tant que Rémi dans le remake et pas en tant qu'Higurashi.



Hypohypodiégèse: Elle est en dessous de l'autre et on peut continuer longtemps.

Hypodiégèse: C'est une sous diégèse. Elle se trouve sous la diégèse principale

Diégèse: Histoire:

Extradiégèse: C'est le niveau au-dessus où il y aurait un narrateur qui raconte l'histoire.

Scène 1

C’est la première scène du film filmé de « l’extérieur ». On voit Rémi engueuler l’actrice et on voit la réaction des autres personnages par rapport à ça. Ce n’est pas le personnage d’Higurashi qui parle mais Rémi. Ils engueulent vraiment ces acteurs qui le fatiguent vraiment. C’est une sorte de métalepse. Le personnages transgresse les liens. Il sort toute la rage qu’il a retenu pendant la préparation du tournage et se lâche pendant le film parce qu’il n’en peut plus. C’est intéressant de voir comment les acteurs réagissent. Il y a franchissement de niveau. C’est aussi le cas dans certaines répliques. Il y a des répliques qui dont à double sens. À un moment donné, Rémi va aussi commettre une autre transgression en appelant le personnage Jonhatan par son vrai nom et pas Akira.

Scène 2

On a ici la scène où Rémi mentionne Pearl Harbor. Il parle de ce qu’il ne faut certainement pas dire aux japonais. Il y a tout le temps des jeux sur les différents niveaux. Ici, la musique qui accompagne l’erreur à l’air d’être extra-diégétique mais en fait non. On joue avec le spectateur. On peut parler d’un narrateur non-fiable car il joue avec le spectateur qui lui fait confiance pour créer des effets.

Scène 3

On a ici la scène où la conséquence de cette remarque lui tombe dessus. C’est un extrait qui montre bien la puissance signifiante de la musique extra-diégétique. Elle nous fait sortir de la diégèse. Elle nous fait regarder la scène avec une vision au-dessus et on voit qu’il vit un problème grave car la musique nous parle de l’intérieur du personnage. C’est ça la fonction de la musique extra-diégétique. Elle est davantage dans le sentiment. Elle a une fonction symbolique et elle dit des choses. Une musique in, elle, dit simplement que c’est une musique d’ambiance mais ce n’est pas le même sens. On a une vision du film à rebours après le premier film qu’on a vu. Quand il ne sait plus quoi faire, la musique s’arrête. C’est intéressant de se dire que ce qu’on croit intelligent et intentionnel dans un film est parfois un concours de circonstances ou un accident de tournage.

Quand les frères d’Ardennes filment, disent: « Parfois, on garde des accidents qui nous intéresse ». Ce sont des accident et pas un style. Il ne faut pas s’inquiéter de savoir si tout est voulu ou pas pour avoir le droit de le voir dedans

Scène 4

C’est la scène où le gars ne part pas fumer et il doivent meubler. Il s’excuse même de ne pas aller fumer. À la deuxième écoute, on comprend qu’il veut dire: « désolé de vous laisser en rade ». Il y a un deuxième sens à comprendre et qu’on comprends après coup. Il y a plusieurs petites trouvailles.

Il y a aussi cette idée que le personnage de Bérénice Bejo confond la fiction et le réel est aussi une métalepse. Elle est immergé dans la fiction comme si c’était le réel. Il y a beaucoup de pay-in/ pay-off dans ce film. Comme on comprend beaucoup de choses en deuxième partie, toute la première partie est faite de pay-in.

Ce qui est aussi intéressant dans ce film est qu’il y a aussi des liens avec la réalité. Michel Hazanavicius, qui réalise le film, est marié à Bérénice Béjo qui va jouer la femme du réalisateur du film. Bérénice Béjo ne devait pas jouer dans le film et elle a insisté. Le réalisateur ne voulait pas car il la trouvait trop jolie pour le rôle.

Scène 5

On est dans un extrait du making-off du film. On voit le réalisateur Michel Hazanavicius qui porte la même chemise que Romain Duris. Il explique que c’était un hasard parce que sa chemise était sale et que la costumière est allée lui chercher une chemise. Les comédiens ayant plusieurs fois le même costume au cas où. Il y a un petit jeu ici aussi où le réalisateur enfile le costume du personnage.

Scène 6

On est à la scène où la caméra reste immobile pendant la course poursuite. Là aussi, il y a aussi des doubles sens dans le dialogue. Ces répliques sont adressés au caméraman et au réalisateur.

Scène 7

On est dans la scène où l’actrice crie longtemps. Le fait que ça dure est parce qu’il se passe choses en hors-champs qu’on peut entendre

Scène 8

On est dans la scène où le caméraman a trop mal au dos et on change donc de caméraman. Le style change et ça montre que es cadreurs ont aussi des propositions. Ça montre que ce n'est pas juste quelqu'un qui filme mais quelqu'un qui a des propositions. Ce sont aussi des artistes qui connaissent mieux le cadre que le réalisateur et qui ont parfois de bonnes idées. On voit aussi que le travelling est une chaise roulante ici.

Tout à coup, dans le making-off, on voit la caméra du film. Il y a toutes une équipe derrière le cadreur. Ce qui est intéressant parfois c'est que le hors-champ est du hors-cadre. Quand on voit l'équipe technique regarde hors-champ, elle regarde en fait la grue qui se casse.

Les intentions du réalisateur sont:

- **parler de la solidarité**: montrer qu'on peut y arriver par des petits moyens si on travaille tous ensemble
- **Parler de la micro société (ridicule) qui existe lors d'un tournage:** il insiste sir me coté ridicule comme les relations d'insubordination. Il y a tout un système. Dans un tournage seul un réalisateur peur parler au comédien. Il y a une hiérarchisation nécessaire sur un plateau de tournage. Il parle aussi des rapports homme-femme. Il y a pas mal d'allusion à ça ainsi qu'aux aventures amoureuses. La relation entre le réalisateur et les producteurs est aussi intéressante. On voit qu'il est obligé d'accepter certaines choses. Ils n'ont pas toujours l'attitude qu'on suppose qu'ils devraient avoir
- Il y a aussi le rôle des maquilleuses et accessoiristes dont on ne parle jamais. C'est intéressant de voir leur relation avec les comédiens notamment avec la scène du vomis.
- Les questions de l'acteur qui veut changer le scénarios
- Les questions de l'alcool sur le tournage
- Les répétitions: comment les acteurs travaillent
- Le jeu avec les vraies fausses larmes. Est-ce qu'on est dans la vérité ou dans la fiction. Jusque'où la frontière se trouve? La frontière entre fiction et non-fiction est toujours questionner dans ce film. Notamment à travers la question des larmes qui revient souvent.

Michel Hazanavicius avoue faire répéter plusieurs fois les répliques à ces acteurs jusqu'à avoir la bonne. Il travaille énormément le jeu des comédiens ainsi que les répliques

Ne pas oubliez de regarder sur Webcampus la théorie de la métalepse et de l'intertexte

NE COUPEZ PAS

C’est un film d’étudiant qui a été fait avec peu de moyen car on voit que l’image est un peu moins léchée que dans le film d’Hazanavicius. Le film est très connu. Le réalisateur du film a aussi une chemise à fleurs. Durant la scène de confrontation entre la fille et le zombie, celui-ci s’arrête plusieurs fois. Elle espère alors et lui caresse la main. Et ils font ça trois fois.

Tout le film Coupez n’est que l’hypertexte d’un autre qui est le film japonais. Il y a une relation parce que c’est un remake. Il y a plusieurs références à des réalisateurs et d’autre choses

Il existe différents types de métalepse comme la ***métalepse d’énoncée***. C’est le narrateur qui dit qu’il peut raconter quelque chose pendant que le personnage fait une action. C’est comme si le temps du personnage correspondait à celui du narrateur. (Lire « continuité des parcs »). Les métalespes peuvent avoir des effets comiques comme des effets dramatiques.

LA LINEA

C’est une métalespe. Ce qui est génial est l'idée de la main qui vient dessiner. On est dans une métalepse parce qu’il y a un niveau qui montre que c’est la main du dessinateur qui répond toujours au caprice du personnage. C’est une métalepse de type ontologique puisque c’est l’auteur qui vient mettre sa main dans le dessin et il répond à son personnage. C’est international parce qu’il n’y a pas de parole.

TEX AVERY

C’est l’épisode où le loup court si vite qu’il sort de la pellicule. Les personnages qui court sur une falaise et qui continue à courir dans le vide, c’est du Tex Avery. Parfois, on voit les gens arriver dans le bas de l’écran comme si ils arrivaient dans la salle de cinéma

THE DEAD DON’T DIE

C’est un film de zombie avec Adam River. C’est très drôle parce qu’il y a une discussion avec Bill Murray. Ce sont deux policiers dans une voiture entourée de zombies qui veulent les manger. Le personnage du jeune a lu le scénario complet.

PERSONA

C'est un film Ingmar Bergman. Il y a une femme et son double qui sont tourmentées. À un moment, elle l'est tellement que la pellicule se déchire. C'est une métalepse célèbre parce que même l'univers extra-diététique, la pellicule, se brûle. Il a joué dessus

MON NOM EST VICTOR GAZON

C'est un court-métrage de Patrick Gazé. C'est un enfant qui fait une lettre sur « Pourquoi il ne faut pas se suicider ». A un moment, il doit compter les points et il nous montre son « avion qui vole ». C'est une métalepse d'énoncée.

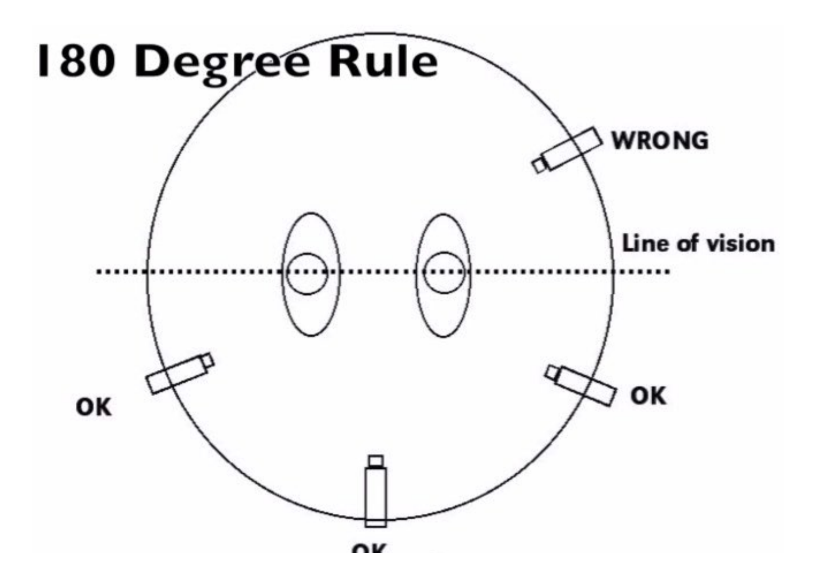
UNDERCOVER

C'est un court-métrage d'Olivier Ayache-Vidal qui est passée au FIFF. C'est un film filmé dans la salle, comme les pirates, mais on comprend pourquoi ici. Ce qui est compliqué c'est qu'il faut à chaque fois un comédien dans la salle. Ce qui est drôle, on s'est arrangé pour mettre le comédien à coté de Benoit Poelvoorde qui ne savait rien. On pourrait y voir une tentative de sortir de l'écran et d'atteindre le spectateur.

J'AI TOUJOURS RÊVÉ D'ÊTRE UN GANGSTER

C'est le premier long-métrage de Samuel Benchetrit. Il avait déjà fait des court-métrages et il écrit des livre. C'est un film avec beaucoup de dialogues. C'est un fil à sketch. On peut appeler ça un film chorale puisqu'il y a plusieurs protagonistes et plusieurs types de gangsters. C'est un peu frustrant car il n'y a pas vraiment de dénouement mais on sent que c'est un hommage au film de gangster

Avec la première scène du film, on fait sentir la caméra et l'équipe technique. On a ça chez Tex Avery. On a une sorte de métalepse parce que, tout à coup, on fait sentir la caméra. Il y a des ***marques d'énonciations***. C'est la présence qui se fait sentir d'un narrateur/ d'un énonciateur. Au cinéma, il y a un énonciateur qui se fait le plus discret possible. On évite de le faire sentir. On h »site de trop faire sentir la caméra. On appelle ça ***l'esthétique de la transparenc***e. C'est comme si il n'y avait pas d'équipe technique entre nous et la caméra. Il n'y a personne qui fait un film, on est dans le film directement. Il y a des films qui font sentir la présence d'une caméra mais pour d'autres effets comiques. La plupart des films classiques appartiennent à l'esthétique de la transparence. Chez Godart, par exemple, il fait des faux raccords, des fautes d'axes



On a deux personnages qui discutent avec un axe entre eux. Si on filme un champ/ contre-champ classique, la ligne doit être du même coté de l'axe. Si la caméra est de l'autre coté, on a une saute d'axe donc on a un mauvais raccord. On aura l'impression que les personnages ne se regardent pas du tout. C'est une ***saute d'axe.***

Certains font exprès de transgresser les règles. Il y a des raccords qui sont très marqués. Dans l'esthétique de la transparence, le but est de faire le moins penser aux raccords. C'est pour ça qu'on fait des raccords dans le mouvement pour qu'on sente qu'on est dans le même espace. Les raccords sont la couture entre deux plans

Scène 1

C'est la toute première scène du film. La caméra fait un panoramique puis elle s'arrête et elle fait un raccord dans l'axe inverse. On a le même type de valeur mais de l'autre coté. On aurait pas eu ce type d'impression si on était directement venu en gros plan sur la voiture. Au montage, on ne peut pas associé n'importe quel plan. Si on mets un gros plan après un plan épaule, parce que la différence n'est pas assez grande sinon ça se voit et on a l'impression d'un petit saut. On remarque aussi souvent les changement de plan dans ce film car il y a des changements de musique. Il étire aussi le temps. Il enfreint les règles élémentaires

Il y a un ratage voulu dans la fabrication du récit. Il y a 4 caractéristique dans le genre parodique

- **Présence d'un anti-héros**: C'est quelqu'un qui rate ce qu'il entreprend, le contraire d'un héros. C'est le cas avec l'homme de la première histoire.
- **Ratage du récit**: On est dans des histoires comme ça.

- **La mise à nu des procédés**: on montre le procédé comme les métalepses qui permettent de mettre le doigt sur un procédé
- **Ratage des actions**: Les actions foirent tout le temps.
- **Beaucoup d'intertextualité**: il y a beaucoup de référence à d'autres films. Par exemple, quand la femme frappe le patron, ça fait penser au cinéma muet. Le groupe de vieux rappelle aussi un groupe de gangster.

Dans cette scène, il y a déjà plusieurs effets comiques.

- Le braqueur qui ferme sa voiture à clé
- La caméra qui continue toute seule
- l'enlèvement de la cagoule

Scène 2

C'est la scène d'entrée dans le restaurant. La musique à une connotation western. On dirait ici un cow-boy qui rentre dans un saloon. La veste rappelle un peu celle des méchants dans « **Il était une fois dans l'ouest** ». On voit aussi qu'on d'amuse avec la musique qui était extra-diégétique et qui devient diégétique. Il y a aussi l'attitude de l'homme prêt à braquer.

Scène 3

C'est la scène où l'homme part s'entrainer aux toilettes. Il y a une petite référence à de Niro dans **Taxi driver** qui s'entraine (pour de faux) à tirer dans un miroir avec sa fameuse réplique « You're talking to me ». Ça été repris dans « **La haine** », un film de Mathieu Kassovitz.

Il y a aussi une référence aux films de Jim Jarmusch (« **Coffee and cigarette** », « **Dawn by law** »). Il y a une scène qui fait penser à la scène de Bashung et Arno entre deux chanteurs dans un café. Dans cette scène, on a Tom waits (Arno) et Iggy Pop (Bashung) qui discutent. Ce sont aussi deux musiciens qui se charient. On voit qu'il y a une filiation car il y a aussi du noir et blanc. Le noir et blanc permet de faire de beaux portraits

Scène 4

C'est la scène où la serveuse raconte comment elle a obtenu son travail. On a une référence au cinéma muet et donc à Chaplin avec la musique, le coté saccadé des images et l'action. On est dans le burlesque de l'époque

Scène 5

C'est la scène où l'homme du début fait une demande d'emploi. Il attend la serveuse et regarde les images sur le mur. Le cinéma est présent dans ce bar à travers toutes ces figures d'acteurs et d'actrices. C'est une manière pour le film de rendre hommage au cinéma.

Scène 6

C'est la scène où la fille kidnappée est allongée en plein milieu de la route et où ils la font rentrer de force. Il y a un effet où le spectateur reste seul dans la voiture tandis que l'action se passe dehors. C'est une façon de placer l'exclamation. Quand la caméra a une place inhabituelle, on la remarque. Le cinéma est aussi en fonction de nos habitudes spectatorielle. La caméra se fait oublier mais, dés qu'on change ce langage, on voit cette caméra.

Scène 7

C'est une scène où une voiture passe sur une route avec du retard. C'est un jeu pour montrer un mauvais raccord dans le mouvement. On pourrait penser qu'il y a un grand espace entre les deux.

Scène 8

Le plan séquence permet d'improviser. On voit ça dans la scène où ils jouent au Whist. Ici, c'est la scène où ils enlèvent la fille dans sa chambre. Les bords de cadre sont les bords de la scène. Ce qui est marrant, c'est la façon qu'il utilise pour ouvrir la fenêtre



Films conseillés par les élèves

Ghibli:

  - Le château ambulant
  - Pompoko
  - Princesse Mononoké
  - Le vent se lève

- **Imaizumi**: Call me chihiro
- **Kitano**: Sonatine mélodie mortelle
- **Katsuhiro Ōtomo**: Akira
- **Kenji Mizoguchi**: Les soeurs de Gion
- **Hamaguchi**: Drive my car
- **Kurosawa:** Rashōmon
- **Yamaguchi**: 2 minutes plus tard
- **Hou Hsiao-hsien:** Millennium mambo
- **Hirokazu Kore-eda:** tel père, tel fils
- **Lee Il-hyung**: Remember
- **Shinsuke Sato:** alice in borderlands
- **Omori Tatsushi**: Le lien du sang
- **Chen Yu-hsun**: Zone Pro site
- **Hiroshi Nishitani:** Suspect X
- **Shōhei Imamura**: la pluie noire

FILM PROPOSÉS PAR LE PROF

- Mizaguchi Kenji: Les contes de la lune après la pluie (1953)
- Kurosawa Akira: Les 7 samouraïs (1959)
- Ozu Yasujiro: Voyage à Tokyo (1953)

Chaine YouTube:

- Every Frame a Painting
- Blow up

Le découpage

Un film peut être plus ou moins découper. C'est-à-dire qu'il peut avoir un nombre de plan différent.

SORTIE DES USINES LUMIÈRES

Les frères Lumière ont « créé » le cinéma. Ce ne sont pas les seules mais, en France en tout cas, ce sont les premiers à avoir fait une projection publique. Il est important de rappeler que, en même temps aux États-Unis et en Angleterre, il y avait d'autres personnes qui avaient trouvés la technique pour faire des film à la fin du 19e siècle.

C'étaient deux frères qui travaillaient dans des usines d'optiques. Ils avaient des usines et, pour le premier film, en 1895, ils ont simplement filmés la sortie des ouvriers de l'usine. C'est la première fois qu'on a des images mouvantes. Jusque là, on avait la photographie mais pas la photographie qui bouge. Au début du cinéma, on pose la caméra et on filme. Il n'y a pas de découpage ou de son. Les films ont été muet jusqu'en 1928.

On se dit, en voyant l'extrait, qu'ils ont juste posé la caméra et qu'ils ont filmés comme si c'était le premier documentaire. Sauf qu'il y a des éléments qui peuvent paraitre étonnante. On a des ouvriers qui sortent d'une usine hors les dames sont bien habillés (beaux chapeaux par exemple) donc on s'est dit qu'il y a un peu de mise en scène. C'est un documentaire mais, en même temps, il y a de la mise en scène puisqu'ils sont habillés pour l'occasion, ils savaient qu'ils étaient filmés,… On s'est également rendu compte qu'il existe plusieurs versions et qu'ils ont donc filmés plusieurs fois à différent moment.

COMMENTAIRE DE THIERRY FRÉMAUX

C'est un commentaire des différentes versions du film fait par Thierry Frémaux qui est le directeur du festival de Cannes et qui a produit un film sur les « vues » (c'est comme ça qu'on les appelait) des Frères Lumières. Il y a donc une mise en scène et plusieurs versions de cette sortie de l'usine Lumière à Lyon.

ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT

Il y en a eu toute une série d'autres qui ont suivi et un deuxième film qui est considéré comme un des premiers mais il était surtout très impressionnant pour l'époque. Ici, ce ne sont pas des gens qui sortent d'une usine mais le train qui arrive face au spectateur. Certains ont été très impressionnés et on cru que le train aillait arrivé dans la salle car ils n'étaient pas habitué à voir des images qui bougent.

On a ici aussi une notion de mise en scène puisque les frères Lumières ont fait joué leur famille qui font les figurants en montant et descendant du train.

Il y a la notion de spectaculaire avec l'arrivée du train mais aussi de composition du cadre. La composition était assez limitée mais il y a quand même un choix de placement de caméra. Dés qu'on place une caméra quelque part, c'est de la mise en scène. Les plans objectifs n'existent pas car quelqu'un à décidé de placé la caméra là et ça produit donc du sens. Si on met la caméra à un autre endroit, ça prend un tout autre sens. Dés qu'on place la caméra, on a une mise en scène et une composition de plan

LA BATAILLE DE BOULE DE NEIGE

C'est un plan séquence qui est fixe. Avec la mise en scène, on voit que ce ne sont plus des figurants mais des acteurs qui jouent mais il y a quelque chose de réel en même temps. On est entre les deux, entre le réel et la fiction. En même temps, on voit qu'on a demandé à un homme de passer en vélo et de se sacrifier pour la caméra (comme dans beaucoup de documentaire). On commence à faire de la mises en scène. Après ces vues d'un seul point de vue physique, on va commencer à découper et faire différent types de plans pour raconter des histoires avec la forme cinématographique.

RESTAURATION DU CNC D'APRÈS LE DON DE M.HENRI DE GRAMONT

Il y a deux/trois ans on a redécouvert un des films des frères Lumières (on en redécouvre encore). Ici, c'est la sortie d'un mariage qui était le mariage d'une amie de Proust. On voit donc Marcel Proust sortir de l'église. On avait que des images photos de lui avant ça. A la sortie des mariages, on a des suites de couples qui descendent. Ici, on a des gens qui descendent en file un peu plus vite sur le coté et on peut voir Proust dans ceux-là.

Les images sont un peu accéléré et c'est sans doute dû à la vitesse de la caméra. Si on tourne à moins de 24 images par secondes, le film va un peu accélérer. Si on veut faire de beau ralenti au cinéma, il faut tourner très vite. À l'époque, il avait des projecteurs qui empêchaient d'avoir cet effet accélérer qu'on peut voir dans la plupart des vieux films.

En voyant aujourd'hui Proust pour la première fois, on est un peu dans la situation de ces gens qui voyaient des gens animés pour la première fois.



UNE VIE DE CHIEN

C'est le début du court-métrage. Avant Chaplin, il y en a d'autres qui ont commencé à découper mais il a inventé beaucoup de choses dans le langage cinématographique comme raconter une histoire par le découpage, différents espaces, des plans plus serrés,… Il va jouer sur des espaces et des gros plans pour montrer les détails. Le Chaplin des courts-métrages de l'époque est un personnage qui va évoluer mais il provoque la police. Il est comme un sale gamin qui provoque la police.

La forme permet de raconter des choses. Il va y avoir des découpages. On va commencer à découper et il va y avoir des mouvements de caméra qu'il n'y avait pas au début. Les réalisateurs ont pris conscience que la forme cinématographique pouvait raconter des choses. Elle a évolué comme on peut le voir aujourd'hui.

PSYCHOSE

C'est le découpage le plus célèbre, celui du meurtre dans la salle de bain. C'est un film des années 60 de Hitchcock. Le cinéma a bien évolué et cette scène de la douche a bien évolué. Hitchcock a traumatisé beaucoup de monde avec cette scène mais il a aussi inspiré beaucoup de monde. On ne peut plus voir une scène de douche (où il y a un assassinat) dans un film sans se souvenir d'Hitchcock. C'est presque un hommage.

Le découpage est ici particulier. Il y a une septantaine de plan pour quelques minutes de film. Il y a quand même quelque chose d'étonnant dans ce film. La femme qu'on suit depuis 20 minutes et qui est quand même le personnage principal se fait tuer. Elle est dans un motel où elle se planque après avoir volé de l'argent.À la fin de la scène, la camera vient nous montrer que l'argent n'est pas du tout le mobile. Il y a toute une série de plans de cette scène qui sont devenus culte tellement on les identifie immédiatement. Dans Titanic, par exemple, la main qui glisse dans la scène de la voiture est une référence même si elle ne signifie pas la mort.

Il y a un raccord analogique, de forme entre la bombe et l'oeil. On joue sur la forme. Il y a toute sorte de zoom. Mais il y a aussi le décadrage avant l'arrivée de l'assassin. Qu'est-ce qu'un décadrage? Le personnage est centré sur un plan puisque c'est sur ce personnage qu'on doit fixer notre attention puis on a le décadrage avec le personnage qui est désormais sur le coté. On sait alors que quelque chose va se produire dans l'espace laissé vide. La tension est déjà créer par le décadrage avant même de voir la menace. Il y a toute une série de plan qui créent des tensions en eux-mêmes (le décadrage, le personnage vu de dos, les très gros plan,…).

Quel est l’interêt de ce découpage?

- Peut-être que le découpage nous perd en nous faisant passer dans tous les axes
- Il y a beaucoup d'informations et on a l’impressions que la scène se déroule rapidement. La rapidité des actions fait qu’on est tout le temps surpris. Le personnage est autant surpris que le personnage
- L’image influence l’émotion et le gros plan donne l’impression qu’elle crie plus fort même si elle ne crie pas en vrai.
- Il y a aussi une question de folie
- Il y a l’agressivité. On ne voit à aucun moment le couteau rentrer dans la chaire. La violence de l’assassinat est rendu par cet enchainement de plan très rapide et qui sont montés avec surprise.
- Il y a des axes étonnants. Pour surprendre le spectateur, on peut prendre l’axe inverse. Quand elle attrape le rideau de douche par exemple. La main avance en étant de face et, quand elle attrape le rideau, on est dans l’autre sens. Il n’y a pas mieux pour créer la surprise.

Le scénariste avait même écrit dans le scénario « il faut qu’on est l’impression que couteau traverse l’écran ». Il y a une violence dans la forme elle-même. On ne voit pas la violence visuellement. On ne voit pas le couteau et un peu de sang. Mais on voit la violence formellement avec le découpage très rapide et déstabilisant pour le spectateur qui provoque une folie, une peur. C’était l’objectif.

Il y a un autre effet intéressant pour le son repéré par Michel Chion. Quand il y a eu crime, un drame et qu’un son naturel continue comme la télévision, la pluie, la douche,… C’est un son qu’on appelle ***le son « comme si de rien n’était »***. C’est comme si rien ne s’était passé. Le son naturel et la vie continuent. Ça, c’est dérangeant quand il y a un drame car on aimerait bien que tout s’arrête mais tout ne s’arrête pas. La douche continue de couler alors qu’elle est morte. Ça renforce le coté dramatique. On voudrait que le monde s’arrête de tourner mais non. La vie et la mort sont là. On a aussi dans **Funny games** où il y a un assassinat. Du sang atterrit sur la télévision qui continue alors de fonctionner.

Le film est tellement célèbre qu’on a eu des ***supercuts***. C’est le fait de rassembler des plans ou des paroles qui se ressemblent dans différents films. Ici, c’est une forme de supercuts où on voit la scène qui a été refaite par des étudiants, dans des écoles de cinéma ou ailleurs, en s’amusant à reprendre exactement les mêmes plans. Ce sont différents films qui ont été mis ensemble. Ces interessants parce que ça met l’emphase sur les plans en eux-mêmes.

JAMES BOND

Il y a l'extrême découpage. C'est une scène de course poursuite.

Laurent Julier appelle ça un bombardement. Ce sont des films qui nous bombardent d'image. On a pas le temps de réfléchir à ce qu'on voit. Ça ne fait pas appelle à notre réflexion ou notre interprétation mais plutôt à des pulsions. N'importe qui ressent la même chose que nous face à ce bombardement. Ça va chercher des choses qui touchent les tripes. On sort épuisé de cette séquence.

Il ne sollicite aucun travail émotionnel ou intellectuel du spectateur. Ce sont des films qui nous lancent des projectiles. C'est pour ça qu'on a l'impression d'être dedans. On est balloté comme ces personnages. On a l'impression d'être dans la voiture. Mais on est plus spectateur, c'est un autre type d'émotion.

C'est hyper découpé. Il y a 212 plans pour deux minutes de film. Chez Hitchcock, il y en avait ±70.

> « le but des points de vue successifs qui arrivent en rafale […] est […] de construire un écran qui nous bombarde de projectiles audiovisuels ». (Jullier, 220)

> « Il nous bombarde d'images-projectiles qui jouent éventuellement dans le récit le rôle de marqueurs émotionnels [= « ces figures ponctuelles, qui ont l'avantage de passer outre à nos dispositions personnelles et culturelles pour agir directement sur le corps, sont destinées à surprendre sur le moment ; elles arrivent sans prévenir » 89]. Il nous force la main – les yeux et les oreilles en l'occurrence, en sollicitant au sein même de notre corps ce que la psychologie cognitive nomme des processus mentaux ascendants, automatismes indébranchables qui fonctionnent chez tous les spectateurs quel que soit leur âge, leur sexe ou leur culture » (Jullier, 200)

Il y a une violence car il nous force la main. C'est très intéressant quand on regarde un film de se demander à tout moment: *est-ce que le film joue avec moi ou est-ce qu'il me laisse de l'espace pour réfléchir? Est-ce qu'il me donne/m'impose un point de vue ou est-ce qu'il me propose de réfléchir à la situation pour que j'ai moi-même mon propre point de vue?*

En général, les films que l'ont voient nous guident mais, parfois, c'est énervant. Il y a des films qui nous prennent pour des imbéciles et d'autres qui nous traitent comme des gens capable de réflexion, d'émotion. C'est important de se demander si le film nous à « manipuler » ou non. « Manipuler » est un grand mot car on accepte d'être embarqué et c'est parfois très gai d'être pris par la main dans un monde merveilleux.

GERRY

Il y a l'inverse, c'est-à-dire l'absence de découpage. On a ça dans ce film de Gus Van Sant avec deux acteurs qui sont depuis devenu célèbre: Matt Damon et Casey Affleck. L'histoire parle de deux hommes dans le désert et on ne sait pas très bien ce qu'ils vont y faire et ils se perdent. Ce qui est très bizarre, c'est qu'ils s'appellent tous les 2 Gerry. Mais c'est un film assez fascinant. Il y a un moment donné, où ils sont dans le désert et ils marchent. La caméra va les suivre longtemps sans couper.

C'est l'opposé de James Bond car il n'y a pas de découpage et que ça dure. C'est insupportable à regarder comme la position dans le désert. Ici, il veut certainement nous faire ressentir le temps que ça prend. On ne peut pas faire sentir au spectateur la longueur de la marche en un plan de deux secondes. Le plan creuse quelque chose en nous et nous laisse le temps de réfléchir à ce qu'ils sentent et à ce que nous on ressentirait à leurs places. On a le temps de réfléchir comparé aux films actuels qui vont vite. Il faut se demander quel expérience le film veut nous offrir. *Est-ce qu'il me bombarde ou est-ce qu'il me laisse de l'espace?*

LE FILS

C'est un film des frères Dardenne. Il y a eu un crime accidentel. En voulant voler une auto-radio, un jeune délinquant à tuer un jeune de son âge dont le père est un prof de menuiserie dans une segpa. Au début du film, Olivier (le père) a vu le jeune délinquant est sorti du centre fermé dans lequel il était pour aller dans cette école. Il demande pour qu'il soit dans sa section. On se demande ce qu'il va lui faire et il y a une tension tout le film car on se demande ce qu'il va lui faire. Le jeune, lui, ne sait pas qu'il a affaire au père de la victime et agit comme un jeune face à un prof qu'il admire. Ce qui est touchant, c'est qu'il essaye de se rapprocher de son prof qui est très fermé et qui garde ses distances. Dans l'extrait, ils sont entrain de manger sur un parquet sur un parking après avoir travaillé. Olivier mange un sandwich et Francis des frites.

C'est un plan séquence car il n'y a pas de coupure. La plupart des films des frères Dardenne sont tournés en plan séquence. Ce qui est intéressant, dans le plan séquence, c'est qu'on vit la même temporalité que le personnage. On est dans le même timing, notamment ici. Dans cette scène, il faut du temps.

Au début, on passe de l'un à l'autre mais c'est une façon de découper sans couper dedans. On montre l'un et on montre l'autre. Au début de la scène, ils sont séparés par les plans (même si il n'y a pas de coupe) puisqu'on voit l'un puis l'autre et, à la fin, ils sont ensembles. La réaction a donc un peu changé et c'est la caméra qui nous le dit car on ne les filme plus de la même façon.

On passe d’une perception à une autre. Il n’y a pas un personnage principal qui vit l’histoire. Ici, ce sont les deux qui vivent l’histoire et on est tantôt avec l’un, tantôt avec l’autre. On est aussi bien avec l’un qu’avec l’autre.

C’est un moment important. Olivier refuse le contact alors que Francis cherche le contact. Une belle façon d’avoir un contact accidentel est de passer son paquet de frite. Il est obligé si il veut manipuler son mètre. Donc, Olivier se sent obligé de prendre le paquet. On a un petit moment d’attente et la caméra est sur cet échange. Elle est sur les mains de Francis qui vont vers les mains d’Olivier. C’est un moment très important parce qu’ils ont toujours été très distant l’un de l’autre. Dans le film, il y a plusieurs moments où Francis cherche le contact. Il lance des idées comme une partie de babyfoot ou il lui propose des petits jeux comme dans la scène du mètre. Il se sent obligé de répondre car on met en doute ses compétences. Il se prend donc au jeu. Il établit donc une relation.

Tout le film est une question de distance entre les deux. Au départ, Olivier devait être un mécanicien. Ils ont ensuite eu l’idée d’en faire un menuisier ce qui a donné cette scène qui demande de mesurer la distance entre eux puisqu’il est question de distance. Dans tout le film, Olivier est menaçant. Il est filmé de dos et on se dit qu’il va le tuer. Ça fait partie du film. La vue en longée est menaçante. C’est un disciple qui se met au pied de son maitre. C’est un des ces qu’on peut voir.

JURASSIC PARK

Dans ce film, il y a une scène dans la cuisine. Les enfants sont poursuivis par des vélociraptors et ils se cachent dans la cuisine. Juste avant, un des adultes dit que les enfants sont « en sécurités à moins qu’ils ne sachent ouvrir des portes », ce que fait le vélociraptor.

Il y a plusieurs signes qui nous montrent qu’ils sont intelligents: ils ouvrent une porte, ils s’appellent en criant,… Ils sont intelligents ce qui est d’autant plus stressant.

Le son est très important dans cette séquence. Il y a bien sûr le placement de caméra mais c’est surtout le son qui est important. Il y a une sélection de son en plus car on entend que la respiration du dinosaure et c’est très bien de l’aligner à la respiration des enfants. Il y a plusieurs moments de comparaisons entre les vélociraptors et les enfants (association, ressemblance,…). Il y a tout le temps un jeu les comparant les uns aux autres. Ils sont deux de chaque coté: deux vélociraptors et deux enfants. Ils respirent, marchent et il y a des plans qui associent les mains de l’enfant à quatre pattes au vélociraptors. Tous les plans ont été minutieusement choisi et calculé. Dans un plan, on a une belle association entre le gros plan des pattes avec les griffes et la main d’enfant. On compare les force en présence: une main fragile d’enfant contre une patte. Il y a ce travail du son avec la griffe qui toque sur le carrelage. *Quel est le sens de cette griffe qui cogne sur le sol?* Une explication simple est que c’est pour montrer la dureté des griffes ainsi que le danger potentiel qui existe. On sent que ces griffes ne sont pas molles car elle cognent dur contre le carrelage.

Remarque général: Tout est matière à son dans ce film. Tout est source de son parce que tout est métallique. Le métal fait du bruit et c'est un des enjeu du film car les vélociraptors sont beaucoup plus sensibles aux sons et aux odeurs. Ils sont plus doués pour entendre que pour voir. Tout l'enjeu est donc de ne pas se faire entendre car le moindre bruit signifie danger. Hors, ils sont dans un lieu hyper bruyant: une cuisine en métal ayant du carrelage au sol. Comment faire pour ne pas se faire entendre dans un lieu couvert de bruit?

La caméra est au sol, à hauteur des enfants, pour qu'on s'identifie aux enfants. On se cache avec les enfants. On rampe avec eux, on stresse avec eux et on se cache derrière les plans de travails avec eux. Ce qui est troublants, alors qu'on est avec eux, on est avec les pattes de véloricaptors. On court avec le méchant vers le gentil qui va se faire bouffer comme dans les dents de la mer. On a pas envie d'être avec le vélociraptor. Alors qu'on est avec les enfants, on est parfois avec les pattes du vélociraptor mais toujours près du sol. Ces pattes sont lourdes, violentes et impressionnantes.

Il y a aussi un petit jeu de surprise quand il se cogne contre l'armoire parce qu'il croit voir la fille mais c'est un reflet. Ce qui est étonnant est que c'est une surprise pour nous-même comme pour le vélociraptor. Il y a un jeu sur le savoir partagé avec le spectateur. C'est jouer sur les différents pour montrer des choses au spectateur que le personnage ne voit pas forcément. On cache aussi des choses comme avec le miroir. Ici, on est à hauteur du sol, au niveau des enfants. On est sous les pattes des dinosaures. D'habitude, on est au niveau d'un personnage debout regardant la scène dans un film. Si on est plus haut ou plus, il faut se poser la question de « pourquoi? ». Le fait d'être au sol rajoute de la vulnérabilité face aux dinosaures qui sont imposants.

Il y a un cadre dans le cadre avec le rond du hublot. Il y a des petits jeux formels chez Spielberg. Ici, ça donne un effet dans le champ. Il y a en plus de la buée dans l'écran qui est dans l'écran. C'est le cadre dans le cadre comme le cadre dans laquelle la fille rentre pour se cacher. Les figures de cadre sont intéressantes.

L'idée que le vélociraptor glisse ajoute du problème. Dans un film, il y a des problèmes et il y a une tension car on accumule ces problèmes. On rajoute des problèmes au problèmes. La plupart des blockbusters américains jouent là-dessus et ça monte jusqu'au climax. Ici, c'est une scène qui est pleine de conflit qui font la force de la scène au niveau émotionnel:

- **Conflit sonore:** Il ne faut pas faire de bruit dans un milieu bruyant
- **Conflit de taille:** On est petit et ils sont grands.
- **Conflit de vitesse:** Ils sont plus rapides que nous
- **Conflit de glisse**
- **Conflit de cachette**

Chaque son est sélectionner pour en faire ressortir certain mais certains sont aussi ajoutés comme la musique.

<u>Charlie Chaplin</u>

Il a fait énormément de court-métrages avant de faire des longs. Dans toute sa filmographie, il y en a 6 qui sont plus célèbres:

- ***Le Kid*****,** 1921 (son premier long-métrage)
- ***La Ruée vers l'or***, 1925
- ***Le Cirque***, 1928
- ***Les Lumières de la ville***, 1931
- ***Les Temps modernes***, 1936
- ***Le dictateur***, 1940

Le film « Les Temps modernes » fait partie des derniers films muets même si il ne l'est pas complètement. C'est même étonnant à l'époque car il y a des films parlants depuis 1927. Le premier film parlant est « *Le chanteur de Jazz* » d'Alain Crosland. Chaplin a attendu longtemps avant de faire du parlant car il ne voulait pas se mettre à faire des films parlants. Il a attendu 9 ans avec les Temps modernes pour faire un film un peu parlant. Le vrai premier film parlant de Chaplin est « Le Dictateur ».

Il pensait que le cinéma devait être universel et, pour rester universel, le cinéma devait être muet. Une fois que les films sont devenus parlant, ils sont rentrés dans leurs pays: les films anglais étaient pour les anglais, les films français étaient pour les français… Avant, Chaplin était vu dans le monde entier. Ces films seront bien sûr doublé par la suite. Cependant, il pensait que ce qui était universel était le geste, le mime, le pantomime,… Il aborde le parlant sans vraiment parler. La chanson à la fin ne contient pas des vraies paroles mais on comprend donc il a trouvé une astuce. En plus, il se mets en scène comme si il était forcé de chanter. Tout le monde a d'ailleurs été impressionné par sa performance ainsi que ses qualités de chanteur.

Le personnage féminin du film est une battante. Paulette Godart, l'actrice, était d'ailleurs secrètement marié à Chaplin à l'époque. Elle était un peu un Gavroche féminin, une fille des rues qui fait tout pour se battre avec une énergie incroyable.

C'est une critique de l'Amérique de l'époque avec les crises de l'industrialisation mais aussi les crises des années 30 où les États-unis ont été très appauvris. C'était le début du travail à la chaine inventé par les usines Ford qui est un travail abrutissant. Chaplin dénonce l'abrutissement d'ouvrier avec la scène des boulons. C'est une dénonciation de l'emprise de la machine sur l'homme. Il est d'ailleurs dans l'engrenage lui-même, pris dans la machine comme si elle le mangeait

Il a été taxé de communiste par les américains suite à ce film. Il commençait déjà à être mal vue car c'était quelqu'un de contestataire et ça n'arrangeait pas les industriels et les politiques. À l'époque, dans *Le dictateur*, on ne voulait pas que Chaplin critique Hitler car les américains faisaient du commerce avec Hitler. Il y avait des groupes qui le soutenait donc il ne fallait pas toucher au nazisme. Déjà, pour *Les Temps modernes*, il y a une société allemande qui avait les droits d'un film de René Clair *À nous la liberté* qui raconte le problème des usine. La société Tobi a attenté un procès à Charlie Chaplin pour plagiat par rapport au fil de René Claire. Le procès a été perdu car l'auteur lui-même défendait Chaplin. Il est très courageux de critiquer la société américaine de son époque: l'industrialisation à outrance et tout ce que ça entraine, le problème du travail qui est difficile à trouver, les ouvriers qui sont traités comme des moutons,…

LES TEMPS MODERNES

<u>*Scène 1*</u>

C'est la première scène du film, l'intro. On y voit justement les moutons. Il critique aussi les masses qui suivent aveuglément le mouvement. On voit un ***montage parallèle***. C'est un montage où on fait un parallélisme entre deux images et c'est de l'ordre du discours. On voit les moutons puis les ouvriers qui se rendent à l'usine. C'est une métaphore audio-visuelle. C'est même une comparaison.

Au milieu de tout ces moutons, il y a un petit mouton noir qui représente Chaplin qui va mettre des grains de sable dans la machine. Il va coincer les engrenage mais il va mettre un grain de sable dans le système américain de l'époque. Donc, à l'époque, on commençait à faire la chasse aux communistes. Charlie a risqué gros et il a du quitter les États-Unis. Il est allé, après *Le Dictateur*, s'exilé en Europe et il a fini ses jours en Suisse en 1977. Ils l'ont rappelés pour lui donné un « **Oscar d'honneur** ».

Pour l'histoire, Chaplin est né en 1889 et ses parents étaient artistes dans le Music Hall. Son père était alcoolique et il est mort quand il était jeune tandis que sa mère, dépressive, a été plusieurs fois interné parce qu'elle est devenue folle à cause de sa dépression répétée. Chaque fois qu'elle était internée, son frère ainé et lui était sans argent. Il était très pauvre à Londres et même, à la rue. Ce n'est pas anecdotique car il a construit tout son cinéma puisqu'il a son personnage de clochard, *Charlot*. Dans ce film, le Kid recueille un enfant. C'est un peu lui quand il était petit car il était même placé dans des orphelinats quand sa mère était placée. Elle faisait beaucoup d'aller-retour. Heureusement, ils ont pu survivre grâce à des petits boulots dans le Music Hall (d'abord son frère puis lui). Karno, chef de la troupe, ne voulait pas l'engager au départ mais le frère de Chaplin a insisté. Les deux frères ont tout appris là-bas. Ça a fait ses qualités de comédien car il sait très bien danser, chanter et faire ses cascades. Il est multitâche avec, en prime, des talents de mime.

Cette troupe a fait un séjour aux états-unis. Charlie a alors été repéré et il a commencé à jouer dans des petits court-métrages où il faisait un trouble-fête. Au début, ce n'est pas lui qui fait les films. Il est engagé sur des courts-métrage produit par telle ou telle compagnie. Il va tourner dans 73 court-métrages avant de faire ses propres films.

Il est comédien puis il deviendra réalisateur. Peu à peu, on va l'engager et lui donner de l'argent pour faire des films. Il va devenir producteur de ses propres films. Il va donc devenir comédien-réalisateur-producteur. Il va tenir tout le film et il est même compositeur de ses propres films. Il va créer, avec 4 autres personnes importantes de l'époque, la compagnie des artistes associés. Ils se protégeaient entre eux.

Il va donc devenir distributeur de ses propres films. Il tient toute la chaine cinématographique. Du coup, il va créer lui-même ses propres studios (les premiers d'Hollywood). Il va y produire ces films, produire les décors,… Il était donc riches. À partir du moment où on produit les films soit-même les films, on récolte les bénéfices. Il était à tous les postes.

Scène 2

C'est quand il teste la machine qui le fait manger. C'est une critique de la société. On montre que pour que l'ouvrier soit efficace, il faut qu'il mange vite. On invente même une machine pour l'aide. Un détail intéressant à savoir dans cette scène, c'est que c'est Chaplin lui-même la machine lui-même. Il a l'air surpris alors qu'il manipule lui-même. Quand la machine s'emballe, il faut s'imaginer que c'est lui qui dirige tout par en-dessous

Il a inventé beaucoup de trucages. Il a aussi donné des bases du langage cinématographique. Il va travailler beaucoup avec le cadrages. Il y a beaucoup d'inventions visuels chez Chaplin dont on continue encore aujourd'hui à s'inspirer.

Scène 3

C'est la scène de serrage de boulon. Ça montre qu'il y a une chorégraphie et que est minuté, c'est presque de la danse. Il y a un jeu avec la musique et le rythme. C'est l'effet cirque avec la musique qui accompagne ce que le personnage fait comme dans un cirque. On peut avoir l'inverse. Il y a certaines scène qui sont joué en fonction d'une musique.

C'est donc la fameuse scène où il devient dingue et voit des boulons partout. C'est la folie, l'aliénation.

Scène 4

C'est la scène où l'homme est pris dans les engrenages. Avec cet extrait, les frères Dardenne ont expliqué qu'il voyait une vieille caméra (avec la bobine). Par rapport au trucage, il y a le jeu sur la marche-arrière. C'est un truc qu'il a mis au point. C'est un trucage simple mais qui fonctionne. Il y a des moments où c'est beaucoup plus subtiles d'inverser le sens. C'est aussi une métaphore avec la machine qui mange l'homme

Scène 5

C'est l'extrait où il est en prison. Ça critique la société américaine de l'époque à travers le chômage, le manque de travail et le travail dans des usines abrutissantes mais aussi la prison. Il va souvent en prison et il cherche même à y aller. Il se fait embarquer pour pouvoir manger et dormir tellement il est démuni.

C'est un film muet pas tout à fait muet vu qu'il y a des sons ajouté comme des bruitages, des sons de radio, des sons d'estomac,… Ici, on a un jeu avec le son de la porte. On a encore une chorégraphie d'ailleurs. L'effet comique est qu'on entend uniquement le son de la porte. C'est la sélection des sons qui est importante vu que tout est tourné sans le son. Ce sont des sons ajoutés. Les tournages de film muet était très bruyant par rapport aux tournages de films parlant vu qu'on a besoin du silence. Sur un film muet, on enregistre pas le son mais on peut ajouter des sons. Des réalisateurs de nos jours filment en rajoutant le son à la fin.

Scène 6

C'est la fameuse scène des patins à roulettes. Quand on représente Chaplin, c'est soit dans les engrenages, soit en patins à roulettes ou des images du Kid. Ici, on a le rêve de tout enfant. Celui d'être emprisonné dans un magasin de jouet. Ils sont comme des enfants (ils mangent du gateau, ils vont essayer des jouets,…). Dans une interview, Michel Hazanavicius dit que c'est à la fois un film politique et un film pour enfant. Les enfants trouvent ça très drôle et s'y reconnaissent.

On voit qu'il est très doué en patin à roulette. Il y a un prof d'une université américaine explique que le personnage de Charlot cherche tout le temps l'équilibre mais il est tout le temps en train de créer le déséquilibre. Ce prof explique qu'il cherche l'équilibre et du boulot mais, comme aucun boulot ne lui va, la seule place qu'il trouvera sera dans le chant. C'est le travail d'artiste. Cette scène montre l'équilibre qu'il a dans le travail d'artiste. C'est une scène touchante. Dans le monde réel du travail, il provoque ou est victime de ces gaffes. Mais, dés qu'on a affaire à de la danse, du chant et cetera, il est excellent.

Ici, la caméra filme un décor qui est incrusté. Seul les barrières étaient vrai mais on comment il faisait à l'époque. Aujourd'hui, on filme dans un fond verre.

<u>Scène 7</u>

C'est l'épisode de la cabane. Il faut noté que la même cabane est déjà présente dans « *la Ruée vers l'or* ». On voit bien que c'est sa maladresse qui provoque un risque d'effondrement de la cabane. Une des caractéristiques est le jeu de l'espace dans le plan. Souvent, Chaplin se sert des bords du cadres pour délimiter un espace. Ici, les bords cadres correspondent aux murs de la maison. Le cadre en lui-même correspond à la maison.

UNE VIE DE CHIEN

Dans ce court- métrage, le bord de la palissade prolonge le bord cadre. On a deux espaces qui correspondent aux cadres. Le bord est prolongé. En 1914, dans Charlot soldat, il se sert des trachées comme bord.

<u>Scène 8 (Les Temps Modernes)</u>

C'est la scène où il chante. L'idée qu'il perde ces copions est génial. Ça exprime tout son art du mime et de la danse.C'est une façon de critiquer le cinéma parlant. Il montre qu'il peut s'exprimer avec une langue qui n'existe pas. On reconnait des prononciations italiennes, anglaises,… C'est un peu comme dans le Dictateur. Il s'exprime et c'est le ton d'Hitler qui est imité et pas les propos. Il l'imite avec toutes sortes de mot empruntés à toutes les langues.

C'est artiste doué dans le pantomime mais surtout dans le mime (l'art de faire exister des choses qui ne sont pas là). On confond souvent mime et pantomime et on a pas vraiment de définition pour les différentier. C'est à peu prêt la même chose. Pour montrer la différence, utilisons l'exemple d'une pomme:

- en mime, on prend une pomme et on la mange
- En pantomime, ma main est la pomme. C'est de l'ordre de la métaphore

Il est doué pour la technique du point fixe. Pour faire exister les choses, il faut marquer un point fixe. C'est une des première fois où il parle au cinéma. C'était impressionnant.

Il faisait des « séances test ». Il a remarqué que les enfants ne marchaient pas toujours parce que ça faisait déjà 9 ans que les films étaient parlant. Il s'est mis au parlant car l'avis des enfants étaient très important pour lui.

DOCUMENTAIRE ENTRE CHAPLIN ET BUSTER KEATON

C'était l'autre grand comique de l'époque. Il est très différent de Chaplin car il est toujours un peu triste et il subit les évènements. Un comédien belge a bien expliqué les contradictions entre eux. Le documentaire s'appelle « *Duels Chaplin Keaton Le Clochard Milliardaire Et Le Funambule Dechu* ». **L'extrait cu en classe => 17:20 - 21:00**

On voit 3 conflits:

1) **Corps (sa façon de s'habiller)**: Haut étroits/ bas large + le bassin en arrière
2) **Clochard distingué**: il s'en sort avec élégance, il est comme un prince.
3) Il avance latéralement

Même corporellement, il est en conflit. À ca, on ajoute les situation conflictuelles qu'il va rencontrer et subir.

LE KID

Chaplin inventait les scènes sur places pendant le tournage. Comme il était lui-même producteur, il pouvait se permettre de tourner un film pendant un an. Il n'avait pas de limite et il pouvait utiliser toute la pellicule qu'il voulait.

Ici, on l'extrait du début du film pour voir comment il amène certains événements. Il fait du pay-in/pay-off. Comme il a reçu deux fois des ordures sur sa tête, il regarde vers le ciel pour voir d'où vient le bébé. On voit ici aussi la distinction du clochard qui prend le temps de retirer ses gants, prendre le cigare,…

DOCUMENTAIRE DE PIERRE TCHERNIA

Assez récemment, on a retrouvé des bobines des tous les essaies que Chaplin faisait, les rush. Les rush sont tout ce qu'on ne garde pas au montage. Ici, c'est la première scène d'un court-métrage dans une station thermale. On voit le travail d'improvisation créer par des accidents. C'est assez fou de voir qu'il travaillait sans script, avec juste un canva.

CHARLOT SOLDAT

C'était un film projeté aux soldats pendant la guerre. C'était sa manière de participer. L'entrée est au bord du cadre. Il va sortir du champ pour rentrer dans la caserne. Ce sont deux espaces limités par le cadre.

LA RUÉE VERS L'OR

Il investit la cabane d'un hors-la-loi lors d'une tempête. Il vient alors plusieurs fois. A un moment, le blizzard sert. On travaillait sur des musiques

Il a fait des trucages rien qu'en jouant sur les mouvements de la caméra. Par exemple, dans une scène de bateau, pour donner l'impression que le bateau bouge fort, c'est la caméra qui bouge (on le voit car l'horizon bouge aussi). La caméra est fixée sur un balancier. Parfois, c'est le plateau sur lequel ils sont qui bouge. Ça permet de créer des situations comiques.

Il utilise un autre trucage. Pour faire croire que la route est vraiment en pente et que c'est vraiment douloureux, on modifie l'angle pour donner l'impression.

THE IMMIGRANT

C'est un court-ménage qui s'inspire de sa propre traversé vu qu'il a immigré aux Etats-Unis comme Hitchcock. La scène que nous allons voir vient du début avec une scène intéressante au point de vue du trucage et de la chorégraphie. On croit qu'il est malade mais il est en train de pécher. Un peu après, on peut voir que le plateau lui-même tourne.

UNE VIE DE CHIEN

On a vu cette extrait pour la chorégraphie. Il veut aller au guichet et on voit que c'est de la danse contemporaine. La musique est très expressive et donne le ton.

Ici, ce n'est pas une musique de Chaplin mais de Brahms. Le travail ici est la mise en scène de la musique. Elle était probablement sur le plateau de tournage pour qu'il l'ai dans l'oreille. On fait ça dans certains films et après on la coupe. Dans les scènes de danse, on demande aux figurants de danser en silence. On fait une prise musique, une prise son, une prise du bruit des vêtement, une prise dialogue,… On mixe tout ça par la suite.

La plupart des cinéaste comique s'inspire de Chaplin. Tout le monde le dit. Même Spielberg, dans Jurassic Park, fait référence à Chaplin et « *La ruée vers l'or* ». Ici, on a la cabane qui glisse vers le précipice. Ils sont sauvé par le cable.

CHARLOT SOLDAT

Il y a un détournement d'objet. Ils dorment dans la chambre inondée. Il y a souvent un détournement d'objet dans les courts-métrages de Chaplin. Il détourne les objets pour en faire autre chose

LA RUÉE VERS L'OR

Charlin utilise des petits pains pour faire un petit show avec des petits pains. Tout son corp participe (sa dextérité, son visage)

LE DICTATEUR

Il joue une caricature d'Hitler qui va se retrouver tout seul dans son bureau. Il va alors délirer avec un globe terrestre ballon sur sa passion du pouvoir. Le trucage se produit quand il monte sur son bureau. Il l'a fait en arrière et il le passe en avant. C'est pour montrer le détournement d'objet..

Dans le Kid, il utilise une cafetière comme coupe-ongle. À un autre moment, il utilise sa couverture comme poncho

TRUCAGE DE LA HACHE

On a compris le trucage grâce aux différentes rush le trucage. C'est un court-métrage où il met en scène un metteur en scène d'une pièce de théâtre. Charlot va alors traverser le décor et il manque plusieurs fois d'avoir une hache sur le pied. Il joue à reculons pour filmer en avant.

JOUR DE PAYE

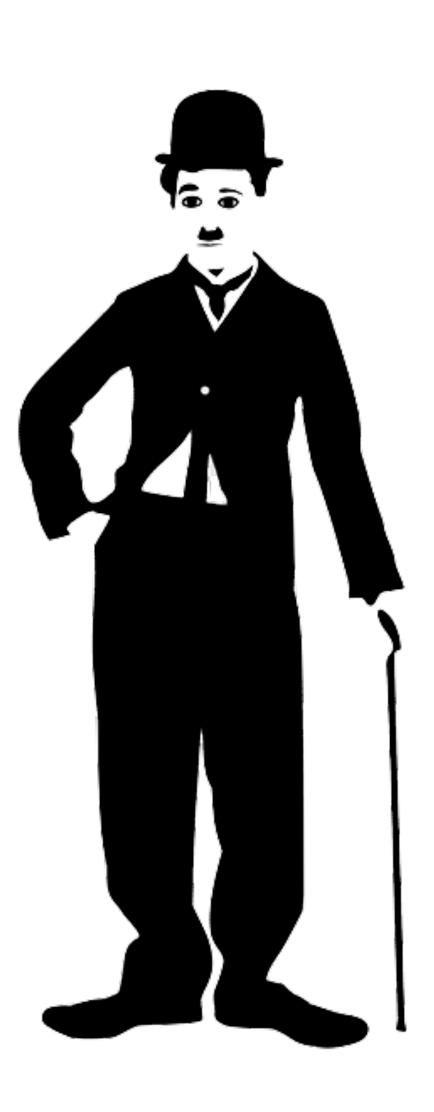
On a l'impression qu'on lui lance des briques et qu'il les rattrape sans regarder. En vrai, il les lançait en arrière. Il joue donc à l'envers

LE KID

On a une utilisation de l'accélaration. Le Kid était de mèche avec Charlot. Il cassait les vitres et Charlot, le vitrier, devait les réparer. Il utilise l'accélérer pour faire comprendre la fuite rapide du garçon.

LE DICTATEUR

À la fin du film, le barbier comprend et joue le dictateur. Il fait alors un discours pacifiste. C'est un bon exemple de discours pacifique puisque ce n'est plus le personnage qui s'adresse à un public mais Charlie Chaplin au monde entier .



<u>Scénario</u>

LE NAUFRAGÉ

Beaucoup de film ont des titres ambiguë. On pense d'abord à celui qui a un problème avec son vélo et qui est coincé dans cette petite ville comme sur une île déserte. Ca pourrait très bien être le personnage de Sylvain qui un peu tout seul et qui a un problème avec les femmes comme il le dit lui-même. Il est un petit peu tout seul.

L'enfant, des frères Dardenne, raconte l'histoire d'un jeune couple qui a pas beaucoup d'argent. La fille tombe alors enceinte et accouche. Le film commence quand elle a un jeune enfant. Son copain, pour avoir de l'argent, vend l'enfant. On se demande alors si l'enfant est à prendre au sens littéral ou si le jeune homme est l'enfant. Il y a des ambiguïtés. Il y a une série appelé « ***La peste*** » qui joue sur ce titre ambiguë.

Sylvain est personnage pas bien dans sa peau qui s'habille n'importe comment. Il a une vie d'homme seul dans son pauvre appartement. Il a un coté vieux célibataire crasseux mais il est d'une gentillesse et d'une naïveté touchante. Le film tient au personnage et c'est pour ça qu'il a fait un long métrage sur lui. Dans sa note d'intention, Guillame Brac explique qu'il était tellement touché par ce personnage et ce lieu qu'il a décidé d'en faire un long métrage.

Madame Picard est présente dans les deux films d'ailleurs. D'ailleurs, ce n'est pas une actrice professionnelle. Elle joue avec sa personnalité dans les deux films et ce n'est pas la seule. Une des grandes caractéristiques de ce film, c'est qu'on a des acteurs professionnels qui jouent avec des gens du coin. C'est un mélange intéressant qui créent une contamination dans le jeu de l'acteur car les acteurs ne jouent pas de la même façon quand ils sont avec des personnes réelles. C'est une irruption du réel dans la fiction. Le barman, l'homme rustre, est quelqu'un du coin comme tous les gens du bar. Il n'y a que quelques acteurs qui sont professionnels. Dans le court-métrage, il s'agit de l'homme et de la fille. Un des intérêts de ce film, c'est le réalisme qu'il crée par ce mélange entre fiction et non-fiction. Quand madame Picard raconte sa vie, Sylvain est vraiment dans l'écoute dans « Un monde sans femmes »

On a pas d'empathie pour le cycliste dans ce film comparé à Sylvain. Ce film correspond à un schéma de scénario classique avec un problème qui arrive clairement (un élément déclencheur) alors que le long-métrage est moins évident.

On a 3 axes:

- La première partie qui est la situation initiale dans laquelle il se passe choses inhabituelles (**éléments déclencheurs**) par rapport à la vie quotidienne. Il faut qu'il y ait un problème.
- **L'élément révélateur**: C'est ce qui va engager le personnage dans sa quête. Il y a de l'action avant ça mais le personnage n'a pas d'objectif. Il en prend alors conscience. Il va alors rencontrer une série d'obstacles (complications progressives) qui vont être de plus en plus complexes avec une tension qui monte.
- **La résolution**.

Il faut se dire que chaque personnage a un objectif en soit. Dans un film chorale, avec beaucoup de personnages, on va quand même en suivre un plus que les autres, c'est celui qui a les conflits les plus intéressants. Il faut suivre celui qui a les conflits les plus forts

  - Dans ***le sens de la fête***, c'est celui qui dirige tout le bazar qui a le plus de problèmes même si on suit les autres personnages
  - Dans ***Doctor House***, c'est toujours le même principe. Il y a un malade qui, a un moment donné, doit être guéri. Les obstacles sont la maladie qui s'aggrave ou qu'ils ne trouvent pas, les collègues,…
  - Dans ***Walking Dead***, l'objectif est la survie. Les obstacles sont les zombies, les autres qui doivent survivre.
  - Dans ***Breaking Bad***, le titre signifie « partir en vrille »/ « aller vers l'enfer »/ « craquer ». C'est le moment où le prof de math découvre qu'il a un cancer et qu'il fait de l'argent en faisant de la drogue. À partir de ce moment, il devient un méchant. Plus ça se complique, mieux c'est.



UN MONDE SANS FEMME

Au départ, le film devait s'appeler devait porter le nom de la ville. Par rapport au schéma classique cité précédemment, ce filment le contraire. L'objectif de Sylvain n'est pas clair. Son objectif est un peu de sortir avec elle (on le voit quand son copain prend sa place) mais ce n'est pas un film qui rentre dans le schéma narratif. Le conflit d'un personnage peut être interne comme pour Sylvain où il est son propre ennemi. Il est coincé, sans objectif, inhibé avec les femmes, mal dans son corps,… Le conflit peut être interne.

Dans le dossier donné en classe, on voit que, pour le réalisateur, tous les héros ont des défauts qu'ils comblent à la fin d'un film. À la page 2, on voit que l'idée est « nouer et dénouer », c'est ça raconter une histoire. On noue bien pour montrer tous les problèmes jusqu'à ce que, à la fin, on défasse le noeud. Dans les films américains, plus c'est noué, mieux c'est. Ce sont des recettes qui ont fonctionné et il y a donc plein de films qui se ressemblent.

Dans un bon scénario, il faut être surpris par ce que l'on voit. Si on devine tout, on arrête. Quand on s'attend à ce qu'on va voir, on s'ennuie. Il faut donc déjouer les stéréotypes en gardant une logique. Mais les américains ne sont pas les seuls à faire. En France, il y a les films avec Christian Clavier (*allez voir le générateur de scénario, il est hilarant*). C'est un site remplis de pitch avec lui. ***Un picth***, c'est le scénario en une seule phrase. On doit pouvoir expliquer aux producteurs le problèmes du film pour qu'il trouve que c'est une bonne idée. Le terme vient du baseball (on lance l'idée).

Un pitch très célèbre est de ***Tatie Danielle*** d'Étienne Chatiliez. Le réalisateur vient de la pub. Il a fait son pitch sur une vieille insupportable avec laquelle il faut vivre sous forme de slogan: « *Tatie Danielle, vous ne la connaissez pas encore mais elle vous déteste déjà* ».

Pour écrire un pitch, on peut partir d'une image comme pour l'exercice d'écriture:

C'est l'histoire de Bertrand, un homme passionné et trop romantique qui cherche la femme idéale dans les annonces du journal mais il n'a toujours pas trouvé celle qui a le visage pour compléter sa future épouse, déjà composée de ces autres victimes.



À la page 4 du dossier, il est aussi question de caractérisation des personnages. On fait ça dans les romans. Un spécialistes du scénario explique qu'il y a 4 domaines de caractérisation:

- **Le physique:** le corps de Sylvain qui est particulier mais aussi sa façon de s'habiller
- **Le typesociologique:** le prénom (Sylvain est un prénom doux),…
- **La psychologie**: les traits de caractères. Ici, on voit qu'il est mou
- **Le type comportementale**: quels sont ces manies

Dans une situation, les personnages vont alors réagir en fonction de leurs personnalités . Les écrivains disent que, une fois que le personnage est créé, il réagit presque tout seul.

John Truby propose un réseau entre les personnages. Il montre que les personnages se définissent dans les rapports qu'ils ont avec les autres. C'est même caricatural parfois. Gilles est le dragueur sportif et Sylvain est le mec coincé. C'est comme ça qu'ils se définissent. Sylvain est tout ce que Gilles n'est pas et inversement.

Chez Guillaume Brac, on fait souvent un « séquencié ». On ne passe pas tout de suite à la ***continuité dialogué***. Il s'agit d'une description de dialogue. C'est le scénario qu'on va donner à tout le monde lors du tournage. Le scénario est alors juste un outil de travail. Un ***séquencié*** se fait avant un scénario. On divise en moment ou en lieu l'action. On résume la structure. Un film est assez complexe car il peut y avoir plusieurs. On fait alors des séquences avec des petits papiers, notamment parce qu'on se rend compte de l'utilité (ou pas) d'une scène ou bien de leurs placement. On passe ensuite par ***le traitement*** qui est la version résumé et plus littéraire du scénario. On explique ce qui se joue dans le séquences, quel est l'enjeux et ce qu'il va se passer. Il y a alors très peu de dialogues. La différence avec le scénario c'est que ça explique ce qu'il se passe dans la tête du personnage. On explique tout ce qui devra être montré. La dernière étape d'une continuité dialogué consiste à écrire uniquement ce qu'on voit et ce qu'on entend, comme si on était face à un film. Tout est règlementé.

Petite anecdote: on écrit toujours à l'indicatif présent dans un scénario

La note d'intention est une note qui a été écrite par le réalisateur en but d'expliquer au producteur quel est l'interêt de faire ce film et pourquoi ce film est original. C'est une sorte d'intention.

Pour la demeure abandonnée, il y a eu des changements du au aléas du tournage. Il a voulu tourner dedans au lieu de tourner autour. Sauf que, le jour du tournage, la maison était complètement barricadé. Il a alors du changé ses plans. Parfois, les accidents sont heureux. Ici, c’est accidentellement une manière symbolique de montrer Sylvain qui tourne autour de ses désirs. Il est coincé avec elle qui parle de ses désirs.

Dans le film, on voit que les acteurs restent dans leurs personnages même quand il bougent et qu’ils espacent leurs répliques. Il y a des rupture, des silences,… Pour quelle soit naturel. Les acteurs s’approprient le texte. On sent que le texte est étudié mais ils écoutent l’autre pour lui répondre. Dans le scénario, on a coupé des choses comme la réplique du viol et c’est un choix. Une fille qui dit ça à un mec timide peut encore plus le bloquer lui. Si elle ne le dit pas, on ne comprend pas pourquoi il est coincé et c’est plus fort.

Dans cette scène, il n’est jamais écrit dans le scénario ce qu’ils ressentent. On ne verra jamais le non-dit dans un scénario et il n’y a pas non plus de point techniques car c’est l’affaire de la réalisation qui fait un point technique. Le métier du réalisateur est de raconter une histoire en la décrivant. Il décrit ce qu’on voit et entend mais pas comment on le voit ou le ressent. Au cinéma, c’est rare que le scénariste ou le réalisateur soit seul.



<u>Les mouvements au cinéma</u>

ELEPHANT

L'originalité du film est le changement de point de vue physique. On passe d'un personnage à l'autre. Il y a une question de temporalité. Celle-ci est complètement désorganisée et on se rend compte que certains événements ont lieu en même temps que d'autres. Il y a tout enjeu sur le temps et l'espace. C'est un film intéressant formellement. Il y a beaucoup de chose à dire que la caméra et les mouvements d'appareils.

Il y a aussi un jeu sur le hors champs dans ce film. On entend les bruits de couloirs tandis que les personnages sont assez silencieux. À part dans la cafétéria, ils sont très silencieux. On entend des bruits tout autour. Il y a tout un travail sonore qui sont sur les sources qu'on ne voit pas puisqu'on suit les personnages. C'est un format carré qui est serré sur les personnages. Ce n'est pas du CinémaScope qui est le format le plus long et le plus large possible dans les proportions. Du coup, on ne voit ni à gauche, ni à droite et on suit le personnage de dos. Il y a un jeu sur le hors-champs à interpréter.

Le silence lors de la fusillade la dramatise encore plus. C'est pas filmé comme à Hollywood où on a des cris et des mouvements de foule. Le réalisateur a choisi l'autre option. C'est assez silencieux. On entend des bruits de courses de loin et ça dramatise davantage la scène que si on était bombardé par des sons. Le silence augmente l'impact auditif des coups de feu. Le réalisateur a tourné des films d'Hollywood puis hors-studio et indépendant dont ce film fait parti. Il a aussi réalisé *Gerry* et c'est parce qu'il a réalisé ce film qu'il a choisi cette forme. Il a éprouvé la question de suivre des personnages avec une caméra

Les mouvements de caméra sont particuliers. On suit les personnages mais il n'y a pas de rail et, pourtant, le mouvement est très fluide. Il n'y a pas d'accoups. Il utilise le Steadycam. Le ***steadycam*** est une caméra avec un système (éléctronique aujourd'hui) permet à la caméra de ne pas bouger quand le caméraman bouge. Avant, c'était des grosses structures. Le caméraman porte un harnais et le caméraman peut courir tandis que la caméra reste immobile.

Un autre film en Steadycam et auquel le film rend souvent hommage, c'est « *The Shining* » (1975) de Kubrick. Ce film a été fait à partir d'un livre de Stephen king. Dedans, on a le petit dans une voiture pour enfant. C'est le premier film a utilisé le Steadycam de façon systématique. Ça installe quelque chose de nouveau au cinéma. En cinéma, le Steadycam a été introduit par Noël Véry. Il explique que, avec le Steadycam, on entre dans le film car on peut aller partout. C'était une révolution. Ça crée une ambiance particulière

C’est un film où pressent quelque chose. Dés le début, on sent qu’il y a un problème. En même temps, on sait assez vite qu’il va y avoir une tuerie. Il ne joue pas sur l’attente, comme si on voulait voir cette tuerie. On nous la présente par petit morceau. On revient en arrière ou on va en avant. Il y a aussi un jeu sur l’espace grâce aux déplacement. Il est compliqué de se représenter l’école qui a l’air d’être un vrai labyrinthe. On a jamais une vue d’ensemble. On ne sait jamais où les personnages vont et où se situent. C’est assez perturbant. On est très troublé au niveau du temps et de l’espace. On est pas du tout dans quelque chose de confortable. On a plus de points de repères.

Ce film a reçu beaucoup d’analyse dont une de Stéphane de Lorne disponible sur Webcampus. Il dit qu’on s’attend à quelque chose et même que les personnages savent qu’ils vont mourir.

Scène 1

C’est le premier plan du film, le plan fixe. Il y a déjà des troubles intéressants entre la normalité des sons correspondant à des jeunes qui font du sport tandis que, en même temps, le soleil se couche très vite. Il y a un trouble entre le son et ce que dit l’image. Ça annonce les perturbations que le film va provoquer au niveau du temps et au niveau de l’espace.

Scène 2

C’est au tout début du film, quand on voit la voiture de dos roulé de travers. C’est un plan particulier car ce n’est pas une manière normale de filmer une voiture. Le fait de suivre d’un point de vue surplombant fait penser au début de Shining mais aussi aux jeux vidéos. C’est filmé comme dans les jeux vidéos. Ça fait notamment référence au jeu GTA. On est à l’époque des premiers jeu vidéos où ont suit les personnages de dos. C’est un point de vue de jeu video.

Les jeux vidéos sont d’ailleurs présent dans le film. Il s’agit d’un jeu basique où deux personnages sont dans une surface blanche. C’est un jeu qui a été créé pour le film et qui fait aussi référence à Gerry (deux types dans un désert qui se tirent dessus). Le motif du jeu vidéo apparait pour montrer la violence.

Le film est inspiré de la tuerie du lycée Columbine à Columbine dans le Colorado. On a alors accusé les jeux vidéos d'être la cause de ce massacre. Dans le film, on peut dire que c'est une des causes mais ce n'est pas LA cause de la tuerie. Il y a différents motifs comme:

- **Le harcèlement morale**: il se fait harceler par les autres en classe
- **Démission des parents**: on ne voit même pas la famille
- **Homosexualité**: apparait à un moment donné
- **Les différentes tribus dans l'école**: ils sont rejetés par les autres
- **La non-écoute**: il se venge sur le directeur qui ne l'a pas écouté. Tout les adultes, profs compris, ont un rôle de non-écoute. Le seul un peu sympathique est le prof noir qui participe à la discussion avec le travelling circulaire. Dans ce groupe de discussion, on passe aussi de l'un à l'autre et on ne s'entend pas forcément. On ne sait pas qui pale d'ailleurs.
- **Les armes à feux**: si il y a des tueries, c'est parce que les armes sont en vente libre.
- **La télévision:** on voit qu'il regarde des trucs sur Hitler

On voit que tous les personnages sont dans leurs bulles: les 3 filles, celle qui parle d'anorexie, celle qui est complexée, les sportifs (qu'ils veulent absolument flinguer),… On ne peut même pas dire que c'est une vengeance des élèves harcelés car leurs premières victimes est une fille victime de harcèlement. Ce qui est terrible, c'est qu'il n'y a pas qu'une seule raison.

Il y a un film québécois nommé « Polytechnique » en noir et blanc qui parle des School shooting. Un autre, plus hollywoodien, c'est « *Utoya, 22 juille*t ». C'est la tuerie qu'il y a eu en Norvège et ça se passe sur une île. Là, on suit dés le début les jeunes qui fuient la tuerie. Ça fait froid dans le dos.

C'est un soucis de Gus Vans Sant. Il ne précise pas une et une seule raison et il en distille plusieurs pour montrer l'absurdité du geste. Le harcèlement ne justifie pas la fusillade. Il ya quelque chose d'insupportable dans le fait que ces jeunes ont l'air de s'amuser à tirer sur leurs camarades. Donner une raison aurait justifié ce geste. Hors, l'intention part de cette incompréhension du geste. Ce qui est troublant, c'est qu'on voit qu'ils sont éduqués artistiquement et ils sont dans une confort. Le sensibilités artistiques contraste avec leurs geste de tueries. Ils sont comme nous.

La forme montre qu'il sont dans leurs bulles, sans interactions extérieurs. Même les groupes ne s'aiment pas entre eux. Ils sont tous dans leurs univers. Ce sont des âmes errantes. Ça montre l'absence de communication et le chacun pour soit dans les écoles. On ne s'attend même pas à ce qu'il tue son ami. C'est intéressant pat rapport au scénario classique où on s'attend aux choses comparés à ici où c'est irrationnel.

Scène 3

La caméra parait parfois être doué d'une conscience. Ici, il s'agit de la scène dans la cafétéria. La caméra suit un personnage puis elle s'accroche à un autre avant de repartir avec les 3 filles. La caméra part vers ce qu'elle regarde. Ce n'est pas comme un champ/contre champ. Cette caméra est bizarre car elle est comme consciente. Le plan séquence implique ici qu'on est dans la même temporalité. C'est intéressant mais il y a un flottement général de l'action.

Il y a plusieurs théories sur le nom du film. Gus Van Sant, dans les bonus du film, parle d'une légende indienne où des aveugles touchent différentes parties d'un éléphant. Ils ne voient pas l'éléphant car ils touchent chacun une partie. Ce serait l'explication. On ne voit pas l'ensemble et on appréhende le film selon le point de vue. Cependant, il y a un hommage à un autre film. Au début, le réalisateur voulait que le film soir une sorte d'enquête sur les deux tueurs. Le producteur a ensuite conseillé de faire le film à la manière d' « *Elephant* ».

ELEPHANT (1989)

Il s'agit d'un film d'Alan Clark où on suit un tueur en Irlande du nord qui passe d'une maison à une autre en tuant des innocents sans raison. C'est la référence la plus clair. On ne suit pas le tueur en Steadycam ici. C'est ultra-violent car il n'y a pas de justification. Après, ils ont pris l'option de suivre ceux qui sont témoins, les élèves victimes.

Scène 4

C'est la scène où il joue du piano. La caméra fait alors un travelling dans la pièce. La douceur du moment contraste avec la violence du propos. Ce qui est intéressant, c'est qu'on voit des petit indices partout dans ce plan comme l'éléphant.

La caméra est étonnante car elle est indépendante à aller où elle le désire. Elle a l'air d'avoir son indépendance et d'être antropomorphisé. Elle a l'air d'une personne qui serait témoin. C'est comme si le spectateur était invité à rentrer.

Il y a un rapport avec la mort qui est très présent dans ce film. Il y a aussi le motif du compte à rebours qui revient tout me temps comme le plan au début du film, le geste d'Elias qui développe les photos, les 3 filles qui comptent les jours avant la fin de l'année, la petite comptine de la fin,… Ce sont des compte à rebours. On rappelle à plusieurs moment que le temps est compté. La comptine est d'ailleurs une autre référence à Shining.

ILLÉGAL

C'est un film d'Olivier Masset-Depasse. Ça parle d'une sans-papier. C'est une histoire inspirée d'un drame qui a eu lieu en Belgique sur une sans-papier qu'on a étouffé dans un avion. On les rapatrie avec des gens dans un avion. Dans la scène que nous allons voir, une psychologue vient dans la cellule pour parler avec la fille. Depuis cette histoire, ils sont obligés de filmer toute l'intervention pour pas qu'il y ait de bavures.

Au tournage, on prend le son des dialogues. Tous les autres sons sont rajoutés ensuite. On entend des avions derrière ce qui permet de faire comprendre que la cellule est à Zaventhem, à coté des pistes d'atterrissage. À un moment donné, il l'accompagne camionnette à l'avion. Pendant le tournage, l'avion ne fait pas de bruit donc on a rajouté des bruits d'avions. D'ailleurs, plus le film avance, plus les bruits d'avions sont oppressas. À la fin, ils ont même mis des sons de fusées.

IL FAUT SAUVER LE SOLDAT RYAN

Au début du film, il y a un travail sur le son. C'est d'ailleurs la première fois qu'on montrait les débarquements d'une manière aussi dure, tout prêt des hommes. Le son joue un rôle très important. Les balles sifflent. La menace vient du hors-champ. On ne le voit pas mais ils se font tiré dessus. Dans l'eau, on entend juste le son des bals accompagnés du bruit sourd des profondeurs. On entend bien les différentes pistes sons.

THE REVENANT

C'est un film qui traverse sur le même principe du hors-champ sonore qui est menaçant car la menace n'est pas visible. Elle est manifesté par ce hors-champ sonore qui arrive dans le champ. C'est filmé en plan séquence et on a ici l'attaque des trappeurs par les indiens. Il y a aussi une bande-son qui s'ajoutent. La musique est extra-diégétique mais il y a une ambiguïté vu que c'est une musique au tambour qui annonce les indiens. Ce plan séquence est bien fait au niveau de la chorégraphie car il est long. Cependant, c'est le son qui fait peur. Si on coupe le son, ça fait beaucoup moins peur

À BOUT DE SOUFFLE

Il filmait avec des vrais gens en fond. Ils avaient donc filmés avec la caméra dans un petit chariot. Du coup, on ne sait pas prendre le son. Du coup, on demande aux acteurs de refaire le son après et ça donne un coté très intéressant au film car c'est irréel.

La métaphore audiovisuelle

UNE VIE DÉMENTE

Au fur et à mesure du film, les personnages se fondent dans le décor. En fait, il s'agit d'une métaphore de la maladie de la mère. L'émotif est lié à la mère. C'est le motif de la couette que la mère leur achète. Le motif, c'est la mère. C'est la maladie qui progresse et qui les atteint. Ils sont de plus en plus affectés par la maladie de la mère. Ça cause une série de problèmes dans leur couple et c'est représenté par cette couette qui a un motif de fleurs envahissantes, parasites. On a affaire à une plante qui envahit et qui vient gêner les autres. Ce n'est pas un motif innocent comme des bateaux.

Comme autre métaphore, nous avons aussi l'installation artistique avec le papier qui se défait et qui pourrait représenter l'aspect irréversible de la maladie ainsi que la dégradation de la mère.

Dans ce film, les costumes sont très importants. Parfois, ils sont accordés aux décors comme si les personnages étaient fondu dans le décor et il faut es interpréter selon l'humeur du moment. C'est une manière d'associer les costumes à un lieux. On définit par convention formel. C'est quelque chose d'artificiel mais assumé dans le film.

Au premier quadrimestre, on a parlé de l'esthétique de la transparence avec *Coupez*. Cependant, il existe aussi l'esthétique de l'opacité. La plupart des films procèdent avec l'esthétique de la transparence. On essaye de faire oublier le coté artificiel du film aux spectateurs. Ici, on ne voit pas l'équipe technique mais on voit l'artificialité des costumes mais aussi de la fabrication. Dans ce film, il a ***des jump cuts***, des coupes dans les plans. Ils peuvent être compris comme des ellipses. C'est assez inhabituel en fiction. Ce sont des faux-raccords où on voit le rapport. Ils cassent quelque chose dans la continuité. Par exemple, quand on filme quelqu'un qui tombe sur deux plans différents, on pense que c'est une continuité alors que ça a été filmé en deux temps. Mais, aves les jump cuts, on coupe dans l'image et l'artificialité est assumée. Ça fait partie de l'esthétique de l'opacité. On assume le coté fabriquer du film.

<u>Scène 1</u>

C’est une des scènes de fins où il va chercher des buches dans le jardins et ou sa mère l’ennuie. Le montage nous agace et il est lié à une musique prenante (« Les quatre saisons » de Vivaldi) qui est liée à la mère. La musique a une valeur métaphorique comme le motif des plantes.

On peut se demander si toutes ces coupures, ces ratages ne sont pas liés aussi à la maladie de la mère. Elle a des ratages dans sa manière de parler, de penser. Le film a alors des coupes comme ça. Ici, on est dans le style. On est plus dans l’objet filmé mais dans la manière filmer. C’est pour ça qu’on parle d’un « film stylistique ». Chez Hitchcock, on a un zoom contrarié qui figure le vertige. C’est une sorte de métaphore. Ici, les coupure pourraient donc représenter la maladie de la mère. C’est comme si on était dans une boucle. C’est confus au niveau temporel. L’esthétique de l’opacité apparait dans ces jump cuts, dans le décor artificiels, les costumes assumés,…On peut aussi avoir ça avec les regards caméra.

AU BOUT DE SOUFFLE

Ici, Belmondo regarde la caméra. Belmondo est dans sa voiture au début du film. Il parle et fait une sorte de voix off. Parfois, il parle et, parfois, c’est la voix-off. Il s’adresse clairement aux spectateurs quand il dit « si vous n’aimez pas la mer, si vous n’aimez pas la montagne, si vous n’aimez pas la ville… Allez vous faire foutre ».

C’est un film qui représente l'esthétique de l’opacité dans la forme puisqu'il y a plein de faux raccords. Il fait tout le contraire de ce que la grammaire cinématographique imposait et il prend à contre-pied toute les règles. Godart bouleverse tout. C’est un des films de la « Nouvelle Vague ». Ce sont des films de jeunes cinéastes, critiques de cinéma, qui ont décidé de faire des films comme ils avaient envie de le faire. Ça donne des films intéressant formellement.

INTO THE WILD

Parfois, c’est juste un moment dans un film. C’est l’histoire qui quitte sa famille avec son sac à dos pour aller en Alaska. C’est basé sur le journal d’un gars qui a vraiment fait ça. Le gars est tout seul dans la nature et part en laissant sa soeur. C’est le rêve du jeune adulte qui quitte l’université. Il y a un moment étrange dans ce film où le personnage parle directement à la caméra. Hors, on nous fait croire qu’il est tout seul dans la nature pendant tout le film et on sait qu’il n’a pas de caméra. On sort du film. La position de la caméra nous fait aussi croire qu’elle est posée étant donné qu’elle est basse et que l’angle est en contre-plongée. La seule explication, c’est que ça symbolise le fait qu’il devient fou.Si l’esthétique de l’opacité est maintenu dans le film, ça devient une convention et on l’accepte et elle ne nous sort pas du film. Ici, il fait une métalepse qui n’a pas lieu d’être.

FUNNY GAMES

Ce sont deux jeunes qui vont torturés une famille. C'est un film hyper violent qui pose la question de la violence au spectateur. Dans une scène, il parle à la famille et il se retourne et il s'adresse au spectateur. C'est une réflexion sur la violence.

Dans un autre extrait, son copain se fait tirer dessus par la mère de famille. Celui qui nous parlait utilise alors la télécommande pour revenir en arrière parce que ça lui plait pas que son ami se soit fait tirer dessus. Le film assume clairement que c'est une fiction et il montre au spectateur qu'il est complice en regardant cette souffrance. Il montre que le spectateur se complait dans le spectacle de la souffrance. Ce film a fait scandale à Cannes.

Scène 2 (une vie démente)

Le film a été fait avec un tout petit budget. La communauté française a mis au point un système où il finance des films à condition qu'il ne dépasse ± 350.000 €. C'est ridicule pour le cinéma. Le budget a donc imposé des contrainte. Ils ont filmés avec quelques comédiens dan 1 ou 2 décors. Les autres ont été fait avec une convention. Le fait de travailler avec un petit budget a permis une créativité intéressante.

Dans la scène où elle part sur l'eau, il n'y avait bien entendu pas de voitures de police. Ce sont des bandes son qui ont été rajoutées pour créer des effets. La sirène connote au danger. Ça sert donc pour montrer le danger et qu'il faut s'occuper d'elle.

Scène 3

C'est un montage de l'évolution de la couette fait par le prof. On voit vraiment l'évolution. Le motif commence à envahir les personnages. Le mec se retrouve seul car la fille ne peut plus supporter l'importance de la mère dans la vie de couple. Elle échappe alors un peu au motif. Lui, par contre, il garde toujours sa chemise et il l'aura même en sortant de la chambre. Il va prendre ce motif floral avec lui.

Scène 4

Ils ont travaillé avec un séquence. La séquence est ici est que la mère tente de soudoyer Noémie pour qu'elle lui ramène la voiture dans le dos d'Alex. Ils ont ici filmé un plan séquence et c'est pour ça qu'il y a des cuts. Ils ont filmés tout le travail d'improvisation. Les jumps cuts s'explique par le montage. L'intérêt de travailler comme ça est qu'il y a un naturel dans le jeu. Il ya quelque chose de touchant et de sensible dans leurs relation. Ils ont gardé les moments qu'ils jugeaient intéressante.

Scène 5

Il y a aussi de la photographie. C'est la scène où elle retrouve sa voiture et où elle est toute folle. On a un arrêt sur image parce que Noémie prend une photo et on a une sorte flashforward où ils sont déjà entrain de commenté la photo. Ce qui est intéressant est la perspective dans la vision de la photo. Lui, il voit une personne malade. Elle, elle voit une femme heureuse d'avoir retrouvée sa voiture. C'est une belle réflection sur la photographie.

D'ailleurs, une autre métaphore est celle du petit robot qui va partout et qui se cogne n'importe où. La mère est associé au robot de jardin

Ce film illustre bien la question des complications progressives. La maladie de la mère, l'élément déclencheur, entraine les personnages à prendre des décisions. Le film colle dans toutes les cases du scénario basique. Il va y avoir des complications progressive. Il faut trouver une aide à domicile, vendre le tableau, attendre pour l'enfant, éponger les dettes,… Il y a une série de problèmes. Mais, en plus de ce schéma classique, ce film va avoir un aspect de documentaire parce qu'on apprend des choses sur la maladie d'alzheimer (dangers pour soi-même, plus d'inhibitions,…). On ressent cette valeur dans le film parce qu'ils connaissent très bien la maladie parce que la mère du réalisateur l'a.



PLAYTIME

Jacques Tati (surnom de Tatischeff) a créé le personnage de monsieur Hulot qu'il interprète dans ces films. C'est un film où il dirigeait même les décors et il a presque construit une ville complète comme décor. Le film date de 1967 et il se moque de la modernité de son époque. Il se moque de l'uniformisation de la société. Ce sont des petites choses

Scène 1

C'est la première scène. On voit le travail du son ici. Chaque personnage est caractérisé par un bruit de pas différent. Ce qui est intéressant, c'est qu'il ne se passe rien. On a l'impression que c'est un tableau. On peut regarder à différents endroits. On ne dirige pas notre regard mais on doit tendre l'oreille parce qu'on comprend pas ce que les gens se disent. On se rend compte qu'il va falloir tendre l'oreille tout le temps et qu'il va falloir écouté. Le décor est capitale mais le son est plus important chez Tati. Il n'y a pas de prises de son.

Tout le son a été mis en post-production. On ne sait pas toujours situé le son dans l'espace. Il y a une sélection sonore évidente. Chez Tati, il y a autant à entendre qu'à regarder. Comme on peut voyager avec son regard, on voyage avec ses oreilles. Il n'y a jamais de dialogues. Le personnage de monsieur Hulot est silencieux et ne dit qu'un seul mot.

Scène 2

C'est la scène d'apparition de Monsieur Giffart dans l'énorme bâtiment avec le vieux monsieur à l'accueil. Il y a un jeu avec le son intérieur et extérieur. Il y a le son de la technologie. On entend que les personnages parlent par onomatopée. C'est la folie du long couloir avec le personnage qui met du temps à arriver. Tati avait même demandé au comédien de faire du sur place pour faire durée la scène un peu plus longtemps. Il y a un coté amusant. Mais on observe des tons gris/bleu. Il y a un travail esthétique sur les formes mais aussi les couleurs.

Scène 3

Il se trompe d'endroit. Il y a un coté absurde dans les décors. L'entreprise Mattel, dans le récent film *Barbie,* fait clairement référence aux bureaux carrés dans ce film de Tati. C'est aussi un concept repris dans la série *Severance*. On se moque de l'absurdité du travail dans les bureaux. On se moque des relations de bureaux. C'est une vision noir de la société que Tati dénonçait déjà dans les années 60.

Scène 4

Il y a des éléments qui font du bruit alors qu'ils ne devraient pas en faire et inversement. Ici on est dans salon d'exposition. On montre une porte qui ne fait pas de bruit. Ce gag va jouer plus tard car un personnage claquera une porte qui ne fait pas de bruit.

Scène 5

On voit les gens dans les appartements mais il n'y a pas de rideaux. On se moque du mobilier et des nouveaux riches qui ont envie de se montrer. C'est de l'exhibition. Nous, on reste observateur à l'extérieur et on entend pas le son de la rue. On joue aussi sur le fait qu'on ne voit jamais les cloisons entre les deux appartements. Il y a un jeu de relations entre les deux appartements ainsi qu'un jeu sur les espaces

Scène 6

C'est la scène du bouchon qui ressemble à un immense carrousel où chacun veut trouver une place. Il y a aussi un jeu avec un vitrier qui nettoie une vitre. En la bougeant, il donne l'illusion auditive d'une attraction.

À BOUT DE SOUFFLE

C'est un film de Godart. La caméra est en contre-plongée car il filme dans une Charette à trois roues qui transportent les journaux. Le cadreur est caché dedans. Le dialogue entre les personnages parait bizarres car il a été tourné après. Tous les gens sont des vrais passants. À un moment, Godart apparait dans son film pour donner le chemin à quelqu'un.



Le documentaire

DE CHAQUE INSTANT

Nicolas Philibert est un grand documentariste français qui a réalisé une série de film. Les deux derniers parlent d'un centre psychiatrique. Ils s'intéressent à des milieux qu'il ne connait pas. Il ne fera jamais un film sur quelque chose qu'il connait car il fait un film pour découvrir, comprendre et partager un monde inconnu. C'est un des internet du documentaire: **faire découvrir des mondes qu'on connait mal ou pas du tout.**

Il a pas mal filmé l'apprentissage notamment pour le film « *Le pays des sourds* » où on voit des cours donnés par des sourds. Son film qui a eu le plus grand succès est « *Être et avoir* » qui se passe dans une dans une école en Auvergne où le prof s'occupe de toutes les années primaires en une seule classe. Il y a d'ailleurs des problèmes avec ce film.

On est dans une école donc il montre les étapes: l'entrainement sans danger sur des mannequins suivi de la pratique sur les vraies personnes pour finir avec les rapports de stages. C'est un film qui s'est passé avant le covid. Les infirmières étaient alors déjà stressées. Il y a d'autres films sur le burn-out dans les hôpitaux qui montre le système foireux en France. Dans ce film, on remarque une douceur. Ce sont des plans fixes et le réalisateur se tient à l'écart. Il y a quelque chose de respectueux des personnes.

Une intention de Nicolas Philibert est de montrer un collectif. Il ne voulait pas choisir l'un ou l'autre personnages. Dans les documentaires, on filme énormément et c'est au montage qu'on choisit ce qu'on garde. C'est là qu'apparaissent des personnages plus intéressants, plus émouvants. Ici, il a tenue à montrer l'ensemble. Il y a des diversités de caractères mais aussi d'origines.

Dans les cours pratiques, ils sont beaucoup plus suivi car il y a une dimension technique. C'est plus dangereux car il ne faut pas faire de bourdes. C'est plus stressant et plus dur humainement. Les professeurs sont bienveillant avec eux. Une autre caractéristique de Nicolas Philibert est qu'il tient à filmer l'apprentissage parce qu'il dit : « *on peut montrer quelque chose qui n'est pas perceptible* ». Comment montrer quelqu'un qui apprend? Il dit que « *Filmer des situations d'apprentissage permet de mettre en lumière ce que le temps et l'expérience finisse par rendre imperceptible* ». Il y a un intérêt informatif du documentaire. Mais ils véhiculent également des émotions.

Sur l'information, il ajoute: « *Quand vous voyez une infirmière faire un soin ordinaire (une injection, une prise de sang), ça parait assez simple, c'est fluide. À moins d'être du métier, vous ne savez pas tout ce qu'il y a en amont* ». On s'en rend compte à travers le film. Le documentaire a pour intérêt de **faire changer notre regard sur le monde**.

Un autre intérêt du documentaire est un **intérêt dramaturgique**. Il y a du suspens et des émotions. Il y a un travail d'identification. Il dit: « *Voir les élèves tâtonner nous les rend plus proches, plus humains: vont-ils y arriver? Comment auraient-ils pu s'y prendre? Serait-je capable d'en faire autant? En somme, nous prenons fait et cause pour eux* ». On s'identifie facilement qui apprend car nous sommes constamment en apprentissage. Au sujet de l'émotion, il dit « *Filmer l'apprentissage, c'est filmer le désir d'apprendre, de s'insérer dans la société, de se rendre utile*». Ces jeunes veulent se rendre utiles. Il dit sur les rapports de stages que les élèves eux-mêmes mesurent l'écart entre leurs aspirations et leurs confrontations réels. Il y a leurs désirs et le contact avec le réel et les encadrants.

La structure en trois partie était une étape importante. La première partie représente la fiction avec les cours et les mannequins. Ensuite, on a la rencontre avec le monde réel. Pour finir, il y a le moment où on fait le bilan de ce qu'on a vu.

Il a filmé 60 entretiens pour en farder uniquement 13. Il y a parfois des choix un peu dur à faire comme supprimer certaines scènes. Ils n'ont pas filmer complètement les entretiens pour laisser un moment seul à l'étudiant avec son référent. Il y a ce respect de la parole.

La caméra ne s'agite pas. Elle choisit un cadre, un plan et elle y reste. Il change parfois de valeurs de plans mais il reste toujours à distance. Ces plans sont prolongés. Tant que ça signifie, on reste dessus. C'est ça l'intérêt. Ça montre l'apprentissage qui est une durée. Ça n'aurait aucun de sens de couper avant. Nicolas Philibert prend le temps.

En tant que spectateur, on s'identifie tantôt aux élèves mais aussi aux patients. Le film parle de notre fragilité humaine. Il parle de la fragilité des patients mais aussi des infirmiers. D'ailleurs, on s'identifie aussi à la caméra. Il y a une sorte d'identification primaire où on regarde comme si on était derrière son épaule. On partage un regard. C'est souvent le cas dans les bons documentaires.

Une scène qui a touché les critiques est celle du stagiaire en civile. Ça montre l'aspect de la parole, des relations qu'ils entretiennent avec les patients. Il y a juste un soin dans l'accompagnement humain.

ÊTRE ET AVOIR (2002)

L’extrait montrer se passe au début du film. Ce film est magnifique et le professeur prend du temps pour ces élèves. Malheureusement, suite au succès du film, le professeur a revendiqué une part de la recette car il était au centre du film. Ça montre qu’il y a des problèmes de droit qui existe

LE PAYS DES SOURDS

Le professeur ic est sourd et il y a de l’humour car il est drôle.

LA VILLE LOUVRE

Il a filmé les coulisses du Louvre. Le Louvre est immense mais il y a aussi les caves, les gens qui restaurent et ceux qui préparent les expositions. Au Louvre, il y a déjà beaucoup de choses exposées mais les réserves sont encore plus grande. On entre dans un monde auquel on a pas accès normalement.

LA MAISON DE LA RADIO

C’est un grand bâtiment à Paris et on y voient les gens travailler. On montre comment ils coupent leurs reportages ainsi que l’enregistrement de certaines musiques. De plus, on montre comment les journalistes choisissent les sujets du jours.

NÉNETTE

Tout le film est sur Nénette, une orang-outang femelle. On entend les voix des gens qui visitent en hors-champ. On est tout le temps sur Nénette. C’est intéressant de voir ce que les gens projettent sur Nénette. Parfois, il s’identifient. C’est un travail original sur le son et l’image. Les plans sont toujours sur Nénette. Ça montre la puissance de la caméra qui permet d’aller voir des choses qu’on ne voit pas (les yeux, la bouche,…) on voit le temps qui passe.

